ALFRED DE MUSSET EIN ECHTER ROMANTIKER.

INAUGURAL-DISSERTATION

VERFASST UND DER

HOHEN PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT

DER

KGL. BAYER. JULIUS-MAXIMILIANS-UNIVERSITÄT WÜRZBURG

ZUR

ERLANGUNG DER DOKTORWÜRDE

VORGELEGT

AM 6. FEBRUAR 1905

VON

EDUARD RALL

AUS

STRAUBING.

ACAD. LUGD. BAT. BIBL.

ASCHAFFENBURG.

SCHIPPNER'SCHE DRUCKEREI (RUD. KOLBE)

1905.

Seinem lieben Vater

zum

sechzigsten Geburtstag.

Inhaltsverzeichnis.

Seite

Einleitung 1

Kapitel I.

Mussets Stellungnahme zur romantischen Schule und einzelnen ihrer Forderungen 5

Kapitel II.

A) Vor der italienischen Reise.

I. Äußerliche Elemente 16

1. Reim 16
2. Sprache 16
3. Ausländisches 19
4. Mittelalterliches 21
5. Malerisches 21
6. Vermischung der Gattungen, der Stände, Ort und Zeit 23
7. Märchenhaft-Phantastisches 26

Kapitel III.

II. Innerliche Elemente 28

1. Individuelles 30
2. Pessimismus usw. 39
3. Religiöses Element 43

Kapitel IV.

B) Nach der italienischen Reise 45

I. Äußerliche Elemente 49

1. Reim 49
2. Sprache (Tonart) 49
3. Ausländisches 55
4. Mittelalterliches 57
5. Malerisches 57
6. Vermischung der Gattungen, Stände, Ort und Zeit 60
7. Märchenhaft-Phantastisches 63

Kapitel V.

II. Innerliche Elemente. 66

1. Individuelles 66
2. Pessimismus 79
3. Religiöses Element 90

Schluß 91

Literatur.

Barine, A., Alfred de Musset. Paris. (Les grands écrivains). 3e éd. 1900.

Brandes, G., Die romantische Schule in Frankreich. Leipzig 1881.

Brunetière, F., Les époques du théâtre français [1636—1856]. Par. 1892.

Brunetière, F., L'évolution de la poésie lyrique en France au XIXe siècle Par. 2e éd. 1895; 2 vol.

Bury, Henri-Blaze de, Idées sur le romantisme. Rev. des deux mondes. 1ier juillet 1881.

Clouard, M., Alfred de Musset et George Sand. Documents inédits. Rev. de Paris. 15 août 1896.

Colin, A., Dix ans chez Alfred de Musset. P. 1899.

Décori, F., Correspondance de George Sand et d'Alfred de Musset. Bruxelles 1904. (Nouvelle édition.)

Foss, E., Die „Nuits" von Alfred de Musset. Berlin 1902.

Fricke, E., Der Einflufs Shakespeares auf Alfred de Mussets Dramen. Basel. Diss. 1901.

Janzé, Vsse de, Études et récits sur Alfred de Musset. Par. 1891.

Lafoscade, L., Le théâtre d'Alfred de Musset. Par. 1901.

Lemaître, J., Théâtre d'Alfred de Musset, avec une introduction par. Par.

Lenient, Ch., La comédie en France au XIXe siècle. Par. 1898. 2 vol.

Lindau, Paul, Alfred de Musset. Berlin. 3. Aufl. 1879.

Musset, Alfred de, Oeuvres complètes. Par. Lemerre (Sedez-Ausg.). 10 vol.

Musset, Paul de, Biographie d'Alfred de Musset. Par. 1897.

Montégut, E., Alfred de Musset. Rev. des deux mondes. 1ier et 15 juin 1881.

Nebout, P., Le Drame romantique. Par. 1895.

Nienkirchen, F., Alfred de Mussets Gedicht „Sur la paresse" als zeitgenössische Satire mit ihren Beziehungen zu Mathurin Régnier. Jena. Diss. — Berl. 1899.

Sainte-Beuve, C.-A., Causeries du lundi. vol. XIII. Par. 1858.

Sand, G., Lettres à Alfred de Musset et à Sainte-Beuve. Introduction de S. Rocheblave 1897. 4e éd., veröffentlicht auch in Rev. de Paris. 1ier nov. 1896.

Schneegans, H., Das Wesen der romantischen Dichtung in Frankreich. Deutsche Rundschau. Bd. XXVI. Heft 10.
Secrétan, H., Alfred de Musset. Lausanne 1875.
Spœlberch de Lovenjoul, La véritable histoire de Elle et Lui. P. 1897; erschienen auch in Cosmopolis. Mai-Juni 1896.
Wehrmann, E., Beiträge zur Metrik und Poetik der Dichtungen Alfred de Mussets. Münster. Diss. 1883.
Werner, M., Kleine Beiträge zur Würdigung Alfred de Mussets. Berl. 1896.

Einleitung.

In den letzten Jahren hat sich die literarhistorische Forschung sehr intensiv mit Musset beschäftigt. Durch Lafoscade[1]) hat das „Theater“ Mussets nach allen Seiten eingehende Beleuchtung gefunden. In Deutschland sind schätzenswerte Einzeluntersuchungen über M. erschienen. Zu diesen rechnen wir besonders die von Werner[2]) und Foss,[3]) welche einzelne Gedichte mustergiltig untersucht haben. Wenn auch in allen diesen Arbeiten naturgemäß A. de M.s Stellung in der Literatur gestreift wird, so ist sie doch nicht im Zusammenhang und unter Berücksichtigung aller Gesichtspunkte untersucht worden. Man hat überhaupt in dieser Frage stets den formalen Elementen viel zu große Bedeutung geschenkt, die innerlichen dagegen mehr oder weniger vernachlässigt. Ganz mit Recht sagt diesbezüglich Werner p. 72: „Man mißt dem Widerstande M.s gegen den reichen Reim und gegen andere Äußerlichkeiten, welche die Jünger V. Hugos auf ihre Fahne geschrieben hatten, entschieden zuviel Bedeutung bei.“ Wenn Wehrmann in seiner Diss.[4]) auf Grund der äußerlichen Elemente die Frage untersucht, ob A. de M. mehr Romantiker oder Klassiker ist, so möchten wir im folgenden auch hinsichtlich aller anderen

---

[1]) Lafoscade, L., Le théâtre d'Alfred de Musset, P. 1901.

[2]) Werner, M., Kleine Beiträge zur Würdigung Alfred de Mussets. Berliner Beiträge zur germanischen und romanischen Philologie. X. (Rom. Abt. Nr. 4); Berlin, 1896.

[3]) Foss, E., Die „Nuits“ von Alfred de Musset. Berlin, 1902.

[4]) Wehrmann, E., Beiträge zur Metrik und Poetik der Dichtungen Alfred de Mussets. Münster, 1883, p. 60.

in Betracht kommenden Gesichtspunkte den Versuch machen, A. de M. seinen besonderen Platz in der Literaturgeschichte anzuweisen. Nicht als ob wir großen Wert darauf legten Dichter und Schriftsteller nach besonderen Kasten einzuteilen, sie gewissermaßen mit Etiketten zu versehen, vielmehr weil wir der Ansicht sind, daß wir durch eine solche Untersuchung ihrem eigentlichen Wesen am nächsten kommen können.

Um diese Untersuchung vorzunehmen, müssen wir uns aber zuerst ein klares Bild von dem machen, was wir unter Romantik[1]) in Frankreich verstehen. So seltsam es auf den ersten Blick erscheinen mag, die Romantik ist ein Kind der Revolution, und als solches hat sie die Freiheit als ihren obersten Grundsatz auf ihre Fahne geschrieben. Los von den Regeln der klassischen Poesie, das ist ihr Feldgeschrei. War die Poesie früher aristokratisch, so ist sie jetzt demokratisch. Das muß natürlich im weitesten, nicht in engherzig politischem Sinne verstanden werden. Der Umstand, daß viele Romantiker in ihren politischen Ansichten Gegner der Revolution und die überzeugtesten Anhänger der „royauté légitime" waren, darf uns nicht irre machen. Demokratisch ist die Romantik, weil sie die Schranken der einzelnen Gattungen niederreißt, tragische und komische Elemente vermischt, um uns ein getreues Spiegelbild des alltäglichen Lebens im Drama zu geben. Sie wirft die Gesetze der Metrik über den Haufen; sie erweitert die engen Grenzen der Poesie, d. h. sucht nicht mehr allein im klassischen Altertum ihre Vorwürfe, sondern ebensogut im Mittelalter und in der Neuzeit, ebensogut in fremden Ländern, wie Italien, Spanien, Deutschland, nicht mehr bloß in den höheren Ständen, sondern auch im Volke, nicht mehr bloß bei den Erwachsenen, sondern auch beim Kinde, beim Tier, in der unbelebten Natur. Des Menschen Blick ist jetzt nicht mehr ausschließlich auf das Vornehme und Erhabene gerichtet, sondern auch auf das Triviale und Häßliche — denn jedes, auch das Geringste hat seine Daseinsberechtigung —

---

[1]) Im folgenden verweisen wir hauptsächlich auf Schneegans, Heinrich, Das Wesen der romantischen Dichtung in Frankreich. Deutsche Rundschau. Bd. XXVI Heft 10.

so wird denn auch dem Äußerlichsten, der Umgebung, wie sie sich etwa in der Dekoration, dem Kostüm, den kleinsten Einzelheiten ausdrückt, Beachtung geschenkt. — Die Revolution hat aber auch das Gemüt, welches unter der Konvention des 18. Jahrhunderts erstarrt war, wieder befreit und so den Individualismus geweckt. Rousseau hatte das „Ich“ in die Literatur eingeführt in seinen die eigene Person zergliedernden Werken. Jeder Mensch fühlt sich nun als ein Individuum, das seinen Platz an der Sonne beanspruchen kann. Die Stürme der Revolution, die Greuel der napoleonischen Kriege haben das Herz erweicht; man ist sentimental geworden. Rousseau, eitel und selbstgefällig, stieß mit seinem Wesen überall in der Welt an; er flüchtete daher in die Natur zurück; „die Liebe zur Natur entspringt seiner empfindsamen Gemütsart“, mit ihm nimmt die Empfindsamkeit eine große Rolle in der Literatur ein. Die Empfindsamkeit führt aber zur Empfindlichkeit. Der Romantiker ist durch das Geringste leicht gekränkt; erreicht er nicht, was er erstrebt, so fühlt er sich unglücklich und gerät in Verzweiflung. Daher macht sich der Weltschmerz und Pessimismus in dieser Literatur breit. Im Gefolge jener Empfindsamkeit ist auch die Religion im Leben der Nation und der einzelnen wieder maßgebend geworden.

Darnach ließen sich die verschiedenen Elemente des Romantizismus unter folgenden Namen gruppieren:

I. Äußerliche Elemente:

1. Versmaß;
2. Stil;
3. Ausländisches;
4. Mittelalterliches;
5. Malerisches.
6. Vermischung der Gattungen, der Stände — Ort, Zeit (Drama);
7. Märchenhaft-phantastisches Element.

II. Innerliche Elemente:

1. Individuelles Element;
2. Pessimismus etc.;
3. Religiöses Element.

Nach diesen Gesichtspunkten wollen wir im folgenden A. d. M.s Werk untersuchen, und zwar, wie es sich

A) vor der italienischen Reise (1829—1834),

B) nach der italienischen Reise (1834—1857)

darstellt. Diese Zweiteilung erklärt sich daraus, daß die Erfahrungen in Venedig dem Dichter in manchen Punkten Wandlungen eingebracht haben, die nicht ohne Einfluß auf sein Dichten bleiben konnten.

Vorerst aber möge Mussets persönliche Stellungnahme zur romantischen Schule und ihren Fragen, wie sich jene aus seinem Werke ergibt, in einem eigenen Kapitel behandelt werden.

Kapitel I.

Mussets Stellungnahme 1. zur romantischen Schule und 2. zu einzelnen ihrer Forderungen.

1. Mussets theoretische Stellungnahme zum Romantizismus läßt sich besonders aus seinen kritischen Schriften erschließen. Ohne für die Romantiker vorgefaßt Partei zu ergreifen, läßt sich Musset in seinen Urteilen nur von dem Streben nach wahrer Freiheit leiten und setzt sich damit freilich manchmal in Widerspruch mit der schon in einer gewissen Konvention befangenen romantischen „Schule".

Im zweiten Teile von „*Un mot sur l'art moderne*" (sept. 1833) unterscheidet Musset zwei Strömungen in der Literatur (Mélanges . . p. 139):

„l'une, en dehors de la vie, théâtrale, n'appartenant à aucun siècle;" — darunter versteht der Verfasser die klassische Literatur — „l'autre, tenant au siècle qui l'a produite, résultant des circonstances, quelquefois mourant avec elles, et quelquefois les immortalisant;" — dieser gehört ein Juvenal, Shakespeare, Byron an. So verworren und teilweise auch unrichtig die weiteren Deduktionen Mussets sind, eine Vorliebe für die genannten Vertreter der letzteren Richtung geht unverkennbar daraus hervor.[1]) Gleichwohl läßt er auch der klassischen Tragödie Gerechtigkeit widerfahren, ja nennt sogar „Athalie" eines der Meisterwerke des menschlichen Geistes (Mélanges . . p. 142). Auf keinen Fall aber gehen die Sympathien M.s mit dem zeitgenössischen Theater der romantischen Schule, das ihm auf falschen Bahnen zu wandeln scheint. (Mélanges . pp. 140/55.).

---

[1]) Secrétan, H., Alfred de Musset. Lausanne. 1875; pp. 67 s.

Auch nach der italienischen Reise erfahren Mussets Ansichten in diesen und ähnlichen Fragen keine Änderung. Im „*Salon von 1836*“ bespricht Musset ohne Rücksicht auf ihre Zugehörigkeit zu einer Schule jene Bilder, die das Interesse des Publikums und der Kritik erregen. (Mélanges . . p. 148). Raphaels Kunst gilt ihm als Kunstideal: „se servir du réel pour aller à l'idéal.“ (Mélanges . . p. 165). Daher würdigt er alle Werke eines besonderen Lobes, die ein Streben nach Einfachheit bekunden. Der Geschmack der herrschenden romantischen Richtung hat aber bei den Künstlern jener Epoche eine typische Vorliebe für augenfällige Farbenwirkungen und die Behandlung auffallender melodramatischer Stoffe gezeitigt, und wo diese Sucht unseres Kritikers Gefühl für Natürlichkeit und Stileinheit stört, da mag ein Teil seines Tadels auch auf die romantische Schule selbst zurückfallen. So gibt er Decaisne, der mit einem „Ange gardien“ sich selbst und seine ureigene Art gefunden hat, den Rat: „qu'il (=Decaisne) saisisse cette phase de son talent; qu'il renonce pour toujours à ce *cliquetis* de couleurs, à ces petits *effets mesquins* qu'il a cherchés, naguère encore, dans ses portraits; qu'il prenne confiance en son cœur, et, en même temps, qu'il se défie de sa main! Que les yeux calmes de son ange lui apprennent *qu'il n'y a de beau que ce qui est simple.* Le temps n'est pas loin où le romantisme ne barbouillera plus que des enseignes.“ (Mélanges . . . p. 165). Von sich selbst gesteht Musset an dieser Stelle: „Si j'adresse à monsieur Decaisne, que je ne connais pas, ces conseils, peut-être un peu francs, c'est que j'ai été, sur une autre route, assurément plus dans le faux que lui.“

Weil er ihm konventionell und naturwidrig schien, hat sich Musset nie für den gothischen Stil erwärmen können.[1])

---

[1]) Gegen die Schwärmerei der Romantiker für die Gotik cf. . . . „Quelle belle chose que Notre-Dame!“ dit en grelottant l'homme au manteau, qui, en sa qualité de *romantique* se croyait obligé *d'aller le long des balustrades*, lorgnant les piliers et flairant les ogives.“ Rev. fantastique vom 21. März 1831. Mélanges . . p. 54, oder „. . (peu importe que vous soyez Italien, *Turc*, *ou romantique*, et que le lieu de vos méditations soit un toit, une natte, ou un *clocher*.“ Rev. fant. vom 25. April 1831. Mélanges . . p. 80.

An einem Bilde Hesse's „Le Vinci venant d'acheter des oiseaux et leur rendant la liberté“ tadelt Musset eine Frauenfigur „habillée de rose . . elle n'a ni hanche ni poitrine; évidemment, dans ce personnage, Mr. Hesse a pensé aux vieux peintres allemands . . . Pourquoi, avec un talent hors ligne et qui n'a besoin *d'aucun aide*, se souvenir de ce qu'il y a au monde de *moins* simple? Pourquoi cette robe rose, qui tombe sur un sol peint avec vérité, fait-elle des plis de *convention?* A quoi bon songer au *gothique*, dans un tableau qui est tout le *contraire* du gothique, c'est-à-dire vivant et gracieux? (Mélanges p. 157). Étex rechnet es der Berichterstatter des „*Salon*“ als besonderes Verdienst an „de n'avoir pas fait dans sa Geneviève de ce roide et faux style *gothique* qu'on veut donner pour supportable. (Mélanges, p. 193).“ Lieber als auf Steubens allgemein beachteter melodramatischer „Jeanne la folle“ ruht Mussets Blick auf einem Mädchenportrait desselben Künstlers, das der Aufmerksamkeit des Publikums entgangen zu sein scheint, aber das „vaut mille fois mieux que ces grands mélodrames où on entasse le clinquant, et où l'œil cherche le trou du souffleur.“ (Mélanges . . pp 175/176). —

Der rauschende und nachhaltige Erfolg der Rachel in den Rollen des französisch-klassischen Repertoires führte zu einer wachsenden Beliebtheit der Tragödien Corneilles und Racines; ja es drängte sich die Frage auf, ob nicht das romantische Drama überhaupt der klassischen Tragödie weichen müßte. In diesem Streite der Meinungen nimmt Musset eine v e r m i t t e l n d e S t e l l u n g ein, die sich ebenfalls freihält von jeder s c h u l- und s c h a b l o n e n mäßigen künstlerischen Auffassung (cf.: „*De la tragédie. A propos des Débuts de M^{lle} Rachel.*“ Mélanges . . . pp. 321/347). Musset ist wohl für eine Wiedergeburt der klassischen Tragödie (p. 345). Wie die Griechen nationale Vorwürfe wählten, so empfiehlt auch M. seinen Landsleuten französische Stoffe: „Des sujets nouveaux, non pas contemporains ni trop voisins de nous, mais français et nationaux (p. 345).“ Neben der geschichtlichen Tragödie glaubt M. noch genügend Raum für das romantische Drama vorhanden. Was von diesem Genre die romantische Schule in Frankreich bis jetzt dem Publikum geboten hat, hält er für

„schlechte Stücke" (Mélanges . . . p. 327). Als Muster des romantischen Dramas gilt ihm das Theater eines Shakespeare und Calderon; würdig wandeln Goethe und Schiller in deren Spuren. Hamlet schätzt M. dem Orest, Macbeth dem Ödipus gleich und Othello wagt er überhaupt kein anderes Stück an die Seite zu stellen (Mélanges . . . p. 328).

In der Beurteilung der Schauspielkunst geht M. einen Mittelweg, der eine Linie zwischen dem romantischen und dem klassischen Stil mimischer Wiedergabe darstellt. Die Rachel und Pauline Garcia scheinen ihm dazu bestimmt, endlich auf der Bühne einen Stil zu inaugurieren, der gleich weit entfernt ist vom übertriebenen Gebrauch auf verblüffende Wirkung zielender Mittel der Darstellung — wie sie das romantische Drama bereits als feste Formel eingebürgert hat — ebenso wie von Konvention der Auffassung und Steifheit der Wiedergabe, die eine Tradition des klassischen Theaters bilden. „Oui, il y a dans ce moment-ci un coup de vent dans le monde des arts; la tradition ancienne était une admirable convention, mais c'était une convention; le débordement romantique a été un déluge effrayant, mais une importante conquête. Le joug est brisé, la fièvre est passée, il est temps que la vérité règne, pure, sans nuages, *dégagée de l'exagération de la licence, comme des entraves de la convention.* Le retour à la vérité est la mission de ces deux jeunes filles." (*„Concert de Mademoiselle Garcia"*; Mélanges . . . p. 377).

In den *„Stances à la Malibran"* (1836) stellt Musset Malibrans Desdemona Interpretation der Spielweise der Pasta in dieser Rolle gegenüber (str. XXII). Aus der Darstellung in unserem Gedicht, ferner aus den Zeugnissen, die Werner[1]) beibringt, erhellt, daß es sich bei dem Vergleich der beiden Sängerinnen um den Unterschied zwischen der Darstellungskunst im romantischen und im klassischen Sinne handelt, und daß hier Musset ausdrücklich der ersteren den Vorzug einräumt. Dies Beispiel kann als bezeichnend für die Geschmacksrichtung Mussets im allgemeinen angesehen werden.[2]) Die auf Wahr-

---

[1]) Werner, a. a. O. pp. 69—72.

[2]) Werner, a. a. O. p. 72.

heit abzielende, verinnerlichende Durchführung ihrer Rollen — sie wurden für Malibran auf der Bühne zum eigenen Erlebnis[1]) — mußten Musset sympathischer erscheinen als die klassische Pose der Pasta, wenn sich auch seine Auffassung mit der immerhin schon formelhaften Übertreibung des romantischen Schauspielstiles nicht vollständig deckt. — Denn ebenso, wie die steif-konventionelle klassische Darstellungskunst erregt auch umgekehrt „*l'affectation* du naturel" Mussets Mißfallen („*Concert de M^lle^ Garcia.*" Melanges . . . p. 370). „Mais, *l'exagération* du naturel est encore pire . . ." sagt Musset in dem Konzertbericht (Mélanges . . . p. 371). Er kann gerade die Malibran nicht freisprechen, diese übertrieben naturalistische Darstellungsart in Mode gebracht zu haben (Mélanges . . . p. 371). Aber was bei dieser Künstlerin als Ausdruck innerlichen Miterlebens überzeugend wirkt, erscheint bei ihren Nachahmerinnen und Nachbeterinnen als Mache und Konvention (Mélanges . . . p. 371). Bei der Besprechung der „*Débuts de M^lle^ Pauline Garcia*" (Mélanges . . . pp. 381 — 393) schränkt Musset das Lob, das er der Debutantin in der Rolle der Desdemona sonst rückhaltlos spendet, für den II. Akt, wie folgt, ein: „Au second acte, elle a un peu manqué, pendant la première scène, de cette habitude du théâtre dont il était question tout à l' h'eure. Je crois que Rubini, pour se soustraire à ses demandes, a été obligé de chercher un abri jusque dans la coulisse. Le moment où elle tombe à terre, repoussée par Otello, a semblé pénible à quelques personnes. *Pourquoi cette chute?* Il y avait là, autrefois, un fauteuil et le libretto dit seulement que Desdémona s'évanouit. Si je fais cette remarque, ce n'est pas que j'y attache grande importance, *mais ces grands mouvements scéniques, ces coups de théâtre précipités, sont tellement à la mode aujourd'hui, que je crois qu'il faut en être sobre.* La Malibran en usait souvent, il est vrai; elle tombait, et toujours très bien. Mais aujourd'hui, les actrices du boulevard ont aussi appris à tomber, et mademoiselle Garcia, plus que toute autre, me paraît capable de montrer que, si on peut réussir avec de tels moyens, on peut aussi s'en abstenir" (Mélanges . . . pp. 387/388). Pauline Garcia, ja selbst die Malibran, glaubt

[1]) str. XVIII und Werner, a. a. O. p. 68.

also Musset, hätten vielleicht ihre Wirkung steigern können, wenn sie in den durch die romantische Schule in „Mode" gekommenen übertreibenden Mitteln der Darstellung weiser Maß gehalten hätten.

Die angeführten Beispiele haben gelehrt, daß Musset in literarischen und künstlerischen Fragen stets die wahre, von keiner Formel oder „Schule" beschränkte Freiheit betont. Der Dichter nimmt auch Gelegenheit seine Unabhängigkeit von irgend einer literarischen Strömung oder „Schule" selbst deutlich zu erklären.

Salut, jeunes champions d'une cause un peu vieille,
Classiques bien rasés, à la face vermeille,
Romantiques barbus[1], aux visages blêmis!
Vous qui des Grecs défunts balayez le rivage,
Ou d'un poignard sanglant fouillez le moyen âge.
Salut! . . ,
Racine, rencontrant *Shakespeare* sur ma table
S'endort près de Boileau, qui leur a pardonné.
(*Secrètes pensées de Raf.* p. 199.)

Eine heftige Erbitterung gegen die eigene Epoche verhilft der ursprünglichen Begeisterung Mussets für die Antike und ihr Wiedererstehen in der italienischen Renaissance zum gesteigerten Ausdruck in den „*Voeux stériles*":

„Grèce, ô mêre des arts, terre d'idolâtrie."

Seine Bewunderung der Antike bedingt jedoch noch keineswegs des Dichters Zugehörigkeit zu der klassizistischen Richtung: „C'est ainsi que la tragédie grecque, cet océan majestueux et sublime, après avoir donné naissance à Racine et à Alfieri, ces deux fleuves au flot pur comme le cristal, engendra ces ramifications indécrotables *de petites mares d'eau* qui dessèchent encore cà et là au soleil et qu'on nomme . . l'école de Campistron (*vulgairement les classiques*)" Rev. fant. 25. April 1831.

Daß sich Musset mit der Verurteilung mancher romantischer Bestrebungen nicht sogleich auf den einseitigen Standpunkt

[1]) cf: „(et même) en ayant avisé un qui portait une barbe *romantique*, un habit fleur de pensée et un gilet de satin vert, il (-Pantagruel) le trouva si drôle qu'il le mit dans sa poche." (Rev. fant. vom 28. März 1831. Mélanges p. 62) oder:

„De 1833 à 1834, nous crûmes que le romantisme consistait *à ne pas se raser* et à porter des gilets à larges revers, très empesés," (I[ière] lettre de Dupuis et Cotonet; Mélanges . . p. 219.)

der Klassizisten[1]) stellt, hat der Dichter auch in „*Sur la paresse*" (1841) v. v. 107—116 ausgesprochen. Hier[2]) nimmt Musset Veranlassung, seinen Standpunkt einerseits den Romantikern (v. v. 107—112), dann den Klassikern gegenüber anzudeuten. Während er die Vorliebe der Romantiker für mittelalterliche Stoffe[3]) tadelt, ihre Anlehnung an fremde Literaturen[4]), ebenso ihr Bestreben rügt, mittelalterliche Stoffe in entsprechende antikisierende sprachliche Gewandung zu kleiden[5]), spart er anderseits der Sucht der Klassiker nach „mots soutenus" den Vorwurf der „bégueulerie" nicht.

Nachdem wir nun Mussets Stellungnahme zur „Schule" kennen gelernt haben, wollen wir in einem 2. Abschnitt dieses Kapitels untersuchen, wie sich Musset selbst über einzelne Forderungen der romantischen Richtung ausgesprochen hat.

Mussets „*Ballade à la lune*" läßt keinen Zweifel, wie sehr ihm, dem Innerlichsten aller französischen Dichter im Grunde konventionelle Äußerlichkeiten der romantischen Schule in stofflicher, sprachlicher und metrischer Beziehung widerstrebten. Charakteristisch ist, daß er z. B. den ursprüng-

---

1) Die im klassizistischen Stil geschriebenen „*Songe d'Auguste*" und „*La servante du roi*" (œuvres posth.) verdanken ihre Entstehung fremden Anregungen (cf. Biogr. pp. 257 ss.; pp. 321 s.) und sind für Mussets Schaffen nicht charakteristisch. (cf. auch Janzé, Vsse, Études et récits sur Alfred de Musset. Par. 1891; p. 97 und p. 113;) nach der Darstellung Mussets in dem „*Loi sur la presse*" (1835) betitelten Gedichte beklagte Thiers in der Rede, mit der er den Gesetzentwurf einbrachte, den Verfall des Geschmackes in Frankreich (str. XVII); als „seul siècle de goût" schien dem Minister das Jahrhundert Boileaus und Corneilles vorzuschweben (str. XIX). Mussets aesthetisches Empfinden sträubt sich in dem Geschmack jener Epoche, der sich seinerseits wieder von der „vénérable et sainte antiquité" (str. XXII) herleitet, eine feste Formel auch für die Gegenwart zu erblicken. Bei dem unserm Gedichte innewohnenden polemischen Ton ist es nicht zu verwundern, wenn in diesem Zusammenhang einige Seitenhiebe auch für Dichtungen französischer Klassizisten abfallen:

Est-ce une loi pour tous qu'un siècle dans l'histoire?
Parceque trois pédants m'ont farci la mémoire etc. (str. XX).

Ausfälle, die sich nur gegen die klassische Richtung wenden: cf. *Pensées secrètes de Raf.* p. 119; *Mardoche* str. XLVIII; *Namouna* I, XLIX.

2) Nienkirchen, Fr., Alfred de Mussets Gedicht „Sur la paresse" als zeitgenössische Satire . . Jena. Diss. 1899; pp. 50 ff.

3) „paternels tombeaux".

4) „Gloires mendiées."

5) „Patois étrangers".

lichen Namen seiner Andalusierin „Améoni" nachträglich in „Amaëgui" änderte, um den Reim auf „bruni" abzuschwächen. Die Forderung des reichen Reimes dient Musset wiederholt als Zielscheibe seines Witzes:

Les muses visitaient sa demeure cachée,
Et quoiqu'il fît rimer „idée" avec „fâchée",
On le lisait.[1]) (*Mardoche* I/III.)

Auch in der „*Dédicace*" kann es sich der Dichter nicht versagen der Neuerung des reichen Reimes zu gedenken:

Vous trouverez, mon cher, mes rimes bien mauvaises;
Quant à ces choses-là, je suis un réformé.
Gloire aux auteurs nouveaux, qui veulent à la rime
Une lettre de plus qu'il n'en fallait jadis!
Bravo! c'est un bon clou de plus à la pensée.
(*Dédicace* p. 239.)

In einem Briefe an seinen Onkel Desherbier (Jan. 1830; œuvres posth. pp. 20), gesteht Musset selbst, daß er in den „*Contes d'Espagne* . . ." absichtlich schwach gereimt hat. — Ja, in „*Namouna*" wagt er einen Hiatus „Ah! folle que tu es",
(I, LX.)
und belustigt sich nachher höchst ergötzlich über diesen Verstoß gegen ein allgemein giltiges, elementares Gesetz der französischen Metrik. — Neben allgemeinen Angriffen auf die „versificateurs (str. XVI) spitzt Musset in „*Après une lecture*" (1842) noch eigens einige Pfeile für die Romantiker. Auch sie überschätzen die Form, glätten an den Versen und suchen durch reichen Reim, kunstvolle Reimstellung, durch schablonenhafte Antithesen die Wirkung zu erhöhen:

Que celui-là rature et barbouille à son aise!
Il peut, tant qu'il voudra, rimer, à tour de bras,
Ravauder l'oripeau qu'on appelle antithèse,
Grand homme, si l'on veut; mais poète, non pas. (str. XV.)

Hat er selbst formell nicht einwandfreie Verse geschrieben, so geschah dies nicht aus Mangel an Technik, sondern aus bewußter Vernachlässigung metrischer Gesetze:

J'ai fait de mauvais vers, c'est vrai; mais Dieu merci!
Lorsque je les ai faits, je les voulais ainsi,
Et de Wailly ni Boiste, au moins, n'en sont la cause.
(str. XVII.)

---

[1]) Nach Wehrmanns (pp. 42ff.) Berechnung beläuft sich der Prozentsatz

Schließlich feiert Musset in einer glorreichen Apotheose (str. XIX bis Schluß) Leopardi, — die Lektüre seiner Dichtungen hat ihm den Anlaß zu den eben angeführten Gedankengängen gegeben —, der in reimlosen Poesien nichtsdestoweniger ergreifende Töne gefunden hat.

Gegen den Stil der Romantiker richtet sich hauptsächlich der erste der vier Briefe von „*Dupuis et Cotonet*“ (1836/1837). Von einzelnen ironischen Ausfällen auf die romantische Schule geht hier Musset schließlich zu einem wohlgelungenen, harmlosen Spott über den Mißbrauch der Adjektiva in den romantischen Schriften über.

Zuerst gibt Dupuis in satirischer Beleuchtung die Geschichte der romantischen Bewegung an seinem Wohnorte, dem Provinzstädtchen Ferté sous Jouarre. Dann wird berichtet, wie er und sein Freund Cotonet das Wesen des Romantizismus an sich erfuhren. Jahrelang prüfen sie die Definitionen, die man davon gegeben hat. So hat man ihnen den Romantizismus nacheinander erklärt als „l'alliance de la comédie et de la tragédie, du bouffon et du sérieux, comme le veut Victor Hugo dans la préface de Cromwell; l'imitation des Allemands et des Anglais; le vers brisé; le genre historique; le genre intime; l'habitude de parler dans les préfaces du progrès social et de l'avenir humanitaire.“ [1]) Nachdem sie alle diese Deutungen nicht befriedigt haben, erkennen die beiden Briefschreiber in dem gehäuften und übertriebenen Gebrauch der Adjektiva das eigentliche Wesen des Romantizismus; schließlich geben sie noch einige köstliche Proben, die den Unterschied zwischen gewöhnlichem und romantischem Stil veranschaulichen sollen. Die Ausführungen Dupuis' ließen sich vor allem damit entkräften, daß eben der Romantizismus die aufgezählten Elemente nicht gesondert und je einzeln enthält, sondern die mögliche Gesamtheit der erwähnten Wesenszüge in sich begreift.

---

der reichen Reime in „*Mardoche*“ allerdings auf 28% — der der romantischen Alexandriner auf annähernd 20% — so dafs wir, falls dieser Widerspruch mit der eigenen Form nicht zufällig ist, in diesem merkwürdigen Gegensatz „zwischen Form und Sinn der Verse“ eine beabsichtigte Steigerung der komischen Wirkung zu erblicken hätten.

[1]) Secrétan, a. a. O. p. 116.

Abrechnung mit den Romantikern hält Musset auch in dem satirischen „*Dupont et Durand*“ (1838). Mit Durand will er hauptsächlich die Journalisten, Kritiker und Pamphletisten treffen, die das selbstschöpferische Dichtergenie im Urteil des Publikums herabsetzen. So wie Musset in „*Dupont et Durand*“ die Fähigkeiten und die Moral Durands darstellt, können es sich die Romantiker nicht zur Ehre anrechnen, wenn sich diese Karikatur eines literarischen Zunftgenossen auch noch als Bekenner ihres poetischen Glaubensbekenntnisses ausspielt. Daß Durand zum romantischen Lager gehört, erkennen wir an seiner Vorliebe für das Ausländische und für die den Romantikern vorbildlichen fremden Literaturen. „Quant à ces *polissons* qu'on admirait jadis, *Tacite*, *Cicéron*, *Vergile*, *Horace*, *Homère*, nous savons, Dieu merci! quel cas on en peut faire.[1])“

Musset kommt es vor allem darauf an, die „*vérité psychologique*“ zu treffen, weniger, die „*vérité pittoresque*“ wiederzugeben. Mérimée und Calderon scheinen ihm das letztere, Racine und Shakespeare das erstere Bestreben zu verkörpern.

„Celui-là voit l'effet — et celui-ci la cause.“
„Mais s'il m'était permis de choisir une route,
Je prendrais la dernière.[2])“

(*Dédicace* p. 241.)

Mit diesem Bekenntnis setzt sich der Dichter in Widerspruch mit den Romantikern, die schließlich über äußerlichen Details das wichtigste, das seelische Moment, vergaßen. Auch in „*Namouna*“ weist Musset darauf hin, daß er absichtlich auf eine getreue Wiedergabe des örtlichen Colorits verzichtet hat:

---

[1]) Wahrscheinlich zielt Musset mit den vv. Duponts in demselben Gedicht:

Les plus vieux ennemis se réconcilieront, . . .
(Et) le *drame moderne avec le sens commun.*

auf das romantische Drama. — Sicher scheint mir die Beziehung auf Stücke eines V. Hugo oder Dumas père beabsichtigt in ff. vv. von „*Une soirée perdue*“ (1848)

(Et) nous aimons bien mieux quelque drame à la mode
Où l'intrigue, enlacée et roulée en feston,
Tourne comme un rébus autour d'un mirliton.

[2]) Ähnlich stellt Musset „Werter“ und „Valmont“ gegenüber: „L'un verrait les effets, l'autre apercevrait les causes.“ Rev. fant. vom 10. Januar 1831 (Mélanges . . p. 14).

Si d'un coup de pinceau je vous avais bâti,
Quelque ville aux toits bleus, quelque blanche mosquée,
Quelque tirade en vers, d'or et d'argent plaquée,
Quelque description de minarets flanquée,
Avec l'horizon rouge et le ciel assorti,
M'auriez-vous répondu: vous en avez menti.

Neben solch äußerlichen Elementen bespöttelt Musset, gelegentlich auch Züge, die wir als innerliche der romantischen Dichtung bezeichnet haben.

Sentimentale Mondscheinschwärmerei[1]) überschüttet er in der „*Ballade à la lune*"[2]) mit seinem Spotte. Ein ähnliches bevorzugtes Motiv der Romantiker macht Musset in „*Mardoche*" lächerlich:

quand il avait fini
De souper, se couchait, précisément à l'heure
Où (quand par le brouillard la chatte rôde et pleure)
Monsieur Hugo va voir mourir Phébus le blond.
(*Mard.* I.)

In der „*Widmung zum Schauspiel im Lehnstuhl*" zielt Musset auf Lamartine und die in einer sentimentalen Naturempfindung schwelgenden Dichter:

Mais je hais les *pleurards*, les rêveurs à *nacelles*,
Les *amants de la nuit*, des lacs, des cascatelles,
Cette engeance sans nom, qui ne peut faire un pas
Sans s'inonder de vers, de pleurs et d'agendas.

Wir dürfen uns freilich durch die Ausfälle Mussets auf den Romantizismus nicht irre führen lassen. Wenn sich auch der Dichter häufig mit den Reformen, Bestrebungen und Eigentümlichkeiten der neuen Schule in Widerspruch setzt, so kann er nichtsdestoweniger auch in den Zügen, die er der Lächerlichkeit preisgibt, auf gleichem Boden mit den Romantikern stehen; denn die Selbstironisierung eignet Musset

---

[1]) cf. auch Rev. fant. vom 25. April 1831: „Lorsque par un beau clair de lune (j'ai un faible pour la lune) . ." Mélanges . . p. 80.

[2]) Mit köstlichem Humor apostrophiert er dann in den „*Secrètes pensées de Rafaël*" die Kritiker, die seine Mondballade ernst genommen und sie „als die tollste Ausgeburt des übergeschnappten Romantizismus hingestellt" (Lindau, Paul, Alfred de Musset. Berlin. 3. Aufl. p. 42) hatten.

wie sonst vielleicht keinem anderen französischen Dichter: „avec ce diable d'homme, il faut toujours s'attendre à quelque attitude.“ [1])

Kapitel II.

A. Vor der italienischen Reise.

I. Äußerliche Elemente.

Obgleich sich Musset ablehnend vor allem gegen die Bestrebungen der Romantiker verhält, die Äußerlichkeiten betreffen, so stehen seine allerersten Dichtungen doch auch hinsichtlich der Mannigfaltigkeit der Reimfolge, des Rhythmus (cf. besonders „*Venise*“ und „*Stances*“), sowie des Vorwiegens des reichen Reimes ganz unter romantischem Einflusse: in den „*Stances*“ treffen auf 25 Reime 16 reiche Reime, also 64 %. Nach Wehrmanns[2]) Berechnung finden sich in „*Don Paëz*“ unter 500 vv. allerdings nur 24 romantische Alexandriner, aber auf 250 Reime kommen 98 reiche Reime, also 39 %. Die vers brisés, Enjambements und romantischen Alexandriner finden sich in „*Portia*“ ungefähr in demselben Verhältnis wie in „*Don Paëz*“; auch der reiche Reim ist hier ziemlich in gleichem Prozentsatz vertreten wie dort. — Ungefähr 40 % dürfte die Durchschnittszahl der reichen Reime für die Dichtungen der ersten Periode sein.

2. Die malende, ungemein plastische Sprache der frühesten Gedichte der ersten Periode kommt der Forderung der Romantiker so nahe als möglich. — In „*Portia*“ z. B. fließen die „mots de mélodrame“ ziemlich häufig, wie

> Pourtant rien ne trahit ce qu'en sentit son âme
> Sinon qu'il mit la main lentement à sa lame,
> Comme pour prouver, la tirant à demi,
> *Qu'ayant là deux rivaux, il avait un ami.*
>
> (p. 107)

---

[1]) Bury, Henri Blaze de, Idées sur le romantisme. Rev. des deux m. 1. Juli 1881, p. 43.

[2]) Wehrmann, a. a. O., p. 35 ff.

oder das „nous sommes trois, Dalti“ der Gräfin. Der Abschied der Liebenden in „*Don Paëz*“ schließt mit den bezeichnenden Versen:

Il jeta
Son manteau sur sa moustache blonde et le bruit
De ses éperons d'or se perdit dans la nuit. (p. 36)

Gelegentlich einer Vorlesung bei Emile Deschamps sollen die Anwesenden bei dem „elementar malerischen“[1]) Verse:

Un dragon *jaune et bleu* qui dormait dans du foin (*D. P.* p. 38)

in lautes Beifallsrufen ausgebrochen sein.[2])

Ähnliche Wirkungen mögen auf sie auch Verse ausgeübt haben, wie

Il ne pouvait fermer ses paupières sans voir
Sa maîtresse passer *blanche* avec un œil *noir.*
(*D. P.* p. 38)

Don Paëz, sur son cœur, vit une mèche *noire*
Que gardait sous du verre un médaillon *d'ivoire.*
(*D. P.* p. 39)

Comme elle est belle au soir, aux rayons de la lune
Peignant sur son col *blanc* sa chevelure *brune.*[3])
(*D. P.* p. 40)

---

[1]) Brandes, G., Die romantische Schule in Frankreich. Leipzig. 1881. p. 117.

[2]) Barine, A., Alfred de Musset, P. 3e éd. 1900, p. 31.

[3]) Um zu sehen, wie M. in seinen ersten Dichtungen in Farben und Farbenkontrasten schwelgt, ist es vielleicht interessant auch folgende Stellen zu vergleichen:

Son bras dans sa mitaine *blanche,*
Son pied dans son brodequin *noir.*
(*L'Andalouse* st. 4).

(Vois tes piqueurs alertes)
Et sur leurs manches *vertes*
Les pieds *noirs* des faucons.
(*Lever* st. 1).

J'aime à voir ta main *blanche*
Peigner tes cheveux *noirs.*
(*ibid.* st. 5).

Il court par les mille campagnes
Bien des yeux *bleus,* bien des yeux *noirs.*
(*Madrid* st. 1).

Par tes belles nuits *étoilées,*
Bien des señoras *longvoilées*
Descendent tes escaliers *bleus.*
(*ibid.* st. 2).

Obwohl Musset ziemlich verschwenderisch kürzere Vergleiche[1]) gebraucht, so begegnen wir doch nur zwei breit ausgeführten Bildern in der ersten Periode seines Schaffens:

Comme on voit dans l'été, sur les herbes fauchées,
Deux louves . . . (*D. P.* p. 40) und

Lorsque dans le désert la cavale sauvage (*Rolla* pp. 9/10), von denen das erste in seiner Ausführung an antike Vorbilder gemahnt, das letztere aber durch seinen exotischen Charakter und seine laute Rhetorik an V. Hugo erinnert. Auffallend ist in den Dichtungen der ersten Periode die Häufung von Periphrasen,

„flots prisonniers — flot appesanti — vague plaintive — au sein des flots — l'astre mystérieux — l'astre au pâle front —"; doch gehen Beispiele wie die eben angeführten nicht auf die Klassi-

---

Avez-vous vu, dans Barcelone,
Une Andalouse au sein *bruni?*
Pâle comme un beau soir d'automne
Ses grands sourcils *noirs*.
(*L'Andalouse* st. 1/3).

Elle est *jaune* comme une *orange*.
(*Madrid* st. 5).

Ta cavale *isabelle*.
(*Lever* st. 1).

Avec ses bras *d'ivoire*.
(*ibid*. st. 4).

Mets ton écharpe *blonde*
Sur ton épaule ronde
Sur ton corsage *d'or*.
(*ibid*. st. 7).

Auch in „*Mardoche*" begegnen uns noch Stellen wie:
J'adore les yeux *noirs* avec des cheveux *blonds* — C'étaient deux étoiles *d'ébène*
Sur des cieux de *cristal*. (st. XI)
Blonds cheveux, *sourcils* bruns, front *vermeil* ou *pâli*. (st. XIII).
Doch ist schwer zu unterscheiden, welcher Anteil hier der Ironie zukommt.

[1]) cf. folgende aus der Kampfszene in „*Don Paëz*":

. . . . . son regard, plus terrible et plus prompt
Qu'une flèche — (p. 39).
Il recula . .
Comme un taureau qu'un fer a piqué dans l'arène . . . (p. 39).
Pareils à des pêcheurs courbés sur une rive
Se poussant à l'attaque . . . . . (p. 41).
Ainsi que sous son aile un commoran s'enferme,
Tel il s'est enfermé sous sa dague . . . . (p. 41).
. . . à le voir, on dirait à coup sûr
Une pierre de plus dans les pierres gothiques. (p. 41).
Comme un jeune jaguar, en criant il bondit. (p. 41).
Alors, chacun saisit au corps son ennemi
Comme après un voyage on embrasse un ami. (p. 42).

zisten[1]) zurück, sondern sind seit Chateaubriand und Lamartine Gemeingut der französischen Sprache geworden.

Der Grundzug des Stiles in den Werken aus der ersten Periode unseres Dichters ist plastischer Realismus, daneben macht sich jugendlich romantische Deklamation und Rhetorik geltend. Der deklamatorische Ton herrscht m. E. besonders in den künstlerischen und moralischen Glaubensbekenntnissen Mussets („*Vœux stériles*“ 1831, „*Pensées secrètes de R.*“ 1831, „*Dédicace*“ 1832) vor, von den episch-lyrischen Dichtungen ist er am meisten in „*Rolla*“[2]) (1833) und von den dramatischen Erzeugnissen hauptsächlich in „*André del Sarto*“ zu spüren.

3. Der Titel der ersten Sammlung „*Contes d'Espagne et d'Italie*“ bezeugt schon, daß Musset als Schauplatz für seine Dichtungen die beiden Länder gewählt hat, die den Romantikern am teuersten sind. „*Madrid*“ bildet den Ort der Handlung in „*Don Paëz*“, „*Portia*“ spielt im 2. Teile in „*Venedig*“, „*Octave*“ „*Suzon*“ führen uns in die Heimat Boccaccios. Fast alle kleineren Gedichte des „*spanisch-italienischen Liederbuches*“ spiegeln uns die beiden Länder vor, nach denen diese Sammlung benannt ist. Im „Theater“ der ersten Periode wählt Musset Italien als Schauplatz für „*Marrons du feu*“, „*La nuit vénitienne*“, „*André del Sarto*“, „*Les caprices de Marianne*“. — Die Handlung von „*Le Saule*“ ist in die Heimat Ossians verlegt. Überhaupt zeigt diese Dichtung eine starke, für die

---

[1]) Musset selbst teilt in „*Mardoche*“ auf die umschreibenden Klassizisten und den manieriert periphrasierenden Sainte-Beuve Seitenhiebe aus:

> Vous surtout, dards légers, qu'en ses doctes emphases
> Delille a consacrés par quatre périphrases! (*Mard.* XLVIII).
> Ta tempe fut huilée, et sous la lame neuve
> Tu te laissas clouer, comme dit Sainte-Beuve. (*Mard.* VI).

Ähnlich spricht sich Musset in einem Briefe an seinen Bruder (4. August 1831; œuvres posth. p. 206) aus: „S'imaginent-ils que je me suis confessé à l'abbé Delisle“ . . . Auch sonst verfährt der Dichter nicht gerade glimpflich mit den Klassizisten:

> L'âme et le corps, hélas! ils iront deux à deux
> Tant que le monde ira, — pas à pas —, côte à côte —
> Comme s'en vont les vers classiques et les bœufs.
> (*Namouna* I, 49).

[2]) Bury (a. a. O.) p. 41 zählt nicht weniger als 23 invocations in „*Rolla*“.

Romantiker sehr charakteristische Beeinflussung durch die Literaturen des Nordens. Tiburce mit seinen einsamen Studien erinnert an Faust[1]), das Vage und Geheimnisvolle Byronscher Gestalten ist auch dem Studenten von Oxford nicht fremd, und schließlich hat Shakespeare mittelbar den Dichter zu diesem „seinem längsten und ernstesten Gedicht“[2]) begeistert. — „*La coupe et les lèvres*“ führt uns nach Tirol. In diesem Stücke spielt ebenfalls der Einfluß nördlicher Literaturen eine große Rolle. Der Schauplatz, Tirol, hat Züge einer Ossianschen[3]) Landschaft; die Charakterisierung der Bewohner des Landes als eines kriegerischen, naiven Jägervolkes beruht z. T. auf Erinnerungen an die Lektüre Macphersons[4]), während der freiheitliche Zug im Wesen dieser Tiroler unwillkürlich an die Schweizer des „Wilhelm Tell“[5]) gemahnt. Die Namen der Personen haben guten deutschen Klang: Frank, Gunther, Brandel; (Déidamia und Stranio vertreten das welsche Element). Am meisten jedoch von allen seinen Dichtungen hat sich Musset in „*C. et L.*“ Lord Byron genähert.[6]) Frank hat alle wesentlichen Züge mit einem Byronschen Helden wie mit Manfred, Lara, Conrad gemein. — Wie Faust beseelt Frank brennender Wissensdurst, den zu stillen beiden versagt[7]) ist. Die unschuldsvolle, ahnungslose Déidamia erinnert an das Gretchen unserer deutschen Tragödie.[8]) Schließlich ist die symbolische Auffassung der Handlung in „*C. et L.*“ sowohl wie bei Goethes Faust und den oben erwähnten Dichtungen Byrons vorauszusetzen. — „*Mardoche*“ und „*Namouna*“ haben in den Witzgedichten Byrons ein Gegen-

---

[1]) Foss, a. a. O. p. 41.

[2]) Musset, Paul de, Biographie d'Alfred de Musset. P. 1897; p. 105.

[3]) Lafoscade, a. a. O.; pp. 59/60.

[4]) Lafoscade, a. a. O.; pp. 60—62.

[5]) Lafoscade, a. a. O.; p. 111.

[6]) Montégut, Alfred de Musset. Rev. des deux m. vol. 45; p. 609.
In der „*Dédicace*“ (p. 236) weist Musset den Vorwurf Byron nachzuahmen energisch zurück; cf. auch seinen Artikel im „Temps“ vom 27. Oktober 1831; Mélanges p. 12), sowie seine Vorrede zu den „*Comédies et Proverbes*“ (pp. 5/6), wo Musset von berechtigter Nachahmung (resp. Beeinflussung) spricht.

[7]) Lafoscade, a. a. O.; p. 102.

[8]) Lafoscade, a. a. O.; p. 103.

stück. — Daß Musset sich wie wenige Romantiker in den Geist Goethescher und Shakespearescher Dichtungen eingelebt hat, beweisen glorreich die Apostrophierungen Fausts und Romeos und Juliens in „*Rolla*". — Der Schauplatz fast aller epischen oder mit epischen Elementen durchsetzten Dichtungen aus der ersten Periode ist in die Fremde verlegt und zwar in die von den französischen Romantikern bevorzugten Länder; — Ossian, Byron, Goethe — bezeichnende Vorbilder der romantischen Schule in Frankreich — haben besonders auf die späteren Erzeugnisse jener ersten Schaffensperiode unseres Dichters Einfluß ausgeübt.

4. Das „Mittelalterliche" spielt im Werke Mussets nicht jene Rolle wie bei den zeitgenössischen Romantikern. Wohl teilt er in den „*Stances*" die romantische Schwärmerei für die Gothik.[1]) Der Vorwurf für „*Le lever*": „Aufbruch zu einer Falkenjagd" ist dem mittelalterlichen Ideenkreis entnommen. Von den erzählenden Gedichten haben wir „*Suzon*" und „*Octave*" ungefähr in das Jahrhundert Boccaccios zu verlegen, im „Theater" trägt sich „*André del Sarto*" in der italienischen Spätrenaissance zu, von allen übrigen epischen Dichtungen der ersten Periode müssen wir annehmen, daß sie sich in der Gegenwart begeben. — Wie Musset örtliche und zeitliche Verhältnisse darstellt, möge der folgende Abschnitt zeigen.

5. Das Malerische. Die einleitenden Gedichte aus: „*Contes d'Espagne et d'Italie*" sind romantische Stimmungsbilder: ahnend schildert Musset „*Venedig*" in erstaunlicher Naturtreue; „*L'Andalouse*", „*Madrid*" und „*M^me la Marquise*" sollen in Anspielungen an spanische Verhältnisse die Lokalfarbe treffen. — Die einzelnen Bilder in „*D. Paëz*" verraten in ihrer Färbung durchaus romantischen Einfluß: wie z. B. das Boudoir der Gräfin, in das der Mond sein Licht entsendet:

> La lune se levait, sa lueur souple et molle,
> Glissant aux trèfles gris de l'ogive espagnole etc.
>
> (*D. P.* p. 34)

---

[1]) Sonst zeigt sich Musset als ausgesprochener Gegner des Gothischen cf. p. 6 dieser Abhandlung.

Die naturalistische Schilderung der Örtlichkeit, in der Bélisa lichtscheue Geschäfte mit Gift und Liebestrank treibt — der *philtre* gehört ja mit zu den unentbehrlichen Requisiten echt romantischer Stücke. Auch das Beiwerk in „*Portia*" mußte das Entzücken der Romantiker erregen: Musset legt Gewicht darauf die Leidenschaftlichkeit und Rachsucht O. Luigi's als einen bezeichnenden Charakterzug gerade der Toskaner hervorzuheben (pp. 104/105); das Venedig der Serenaden zieht an uns vorüber; das Ständchen, die *entremetteuse*, die Strickleiter, diese stets bereiten Helfer der romantischen Liebespaare, fehlen auch hier nicht. In einem der kleineren Gedichte der „*Poésies diverses*," „*Juana*" (1831), leiht Musset seiner Geliebten noch einmal die Maske der spanischen Marquise, die uns aus der ersten Sammlung vertraut ist.

Die Örtlichkeit in „*Le Saule*" ist mit ihren charakteristischen Zügen wiedergegeben: Schwerer Wolkenhimmel drückt auf die Landschaft:

> Le château de Smolen, vénérable manoir,
> Découpe son portail sous un ciel *triste* et *noir*. (p. 172);

mit Vorliebe verweilt der Dichter — dem düsteren Charakter der Umwelt entsprechend — beim Zwielicht des scheidenden Tages (p. 136), dem Dämmern des jungen Morgens (p. 176), dem beängstigenden Dunkel der Nacht (p. 174).

In „*Marrons du feu*" verzichtet Musset auf eine getreue Wiedergabe der Lokalfarbe; nur die Ungebundenheit im Stücke erklärt uns, warum der Dichter zum Schauplatz gerade das Land gewählt hat, das den französischen Romantikern mehr Freiheit der Bewegung zu gestatten schien als das eigene:

> . . . . Italie,
> Voyez-vous, à mon sens, c'est la rime à folie.
> (Marrons . . .; sc. V. p. 75.)

In der „*Nuit vénitienne*" gibt uns der Dichter ein Bild von Venedig mit seinen Maskenfesten, Gondelfahrten, Liebesabenteuern. Dank einem Milieu, für das er stets eine besondere Vorliebe bekundet, geizt Musset in „*André del Sarto*" nicht mit Ausführungen, welche das künstlerische Leben jener Epoche getreu vor uns erstehen lassen. Er führt uns Lionel und Césario im Gespräche mit einander vor (I, 1); (der eine schwärmt für die große Renaissancekunst eines Michel

Angelo, der andere verteidigt die Dekadenz eines Pontormo (II, 1; p. 79), wir werfen einen Blick in die Ateliers, die ein Spiegelbild dieser beiden Richtungen in jener Zeit gewähren; typisch für den Renaissancekünstler ist die hohe Auffassung[1]) André's von der Kunst (III, 2)[2]); daher ist auch ihr Verfall eine Quelle gleichen Schmerzes für ihn wie die Untreue seines Weibes (II, 1; p. 81; III, 2; p. 124)[3]). Während Musset die zeitlichen Verhältnisse[4]) stark unterstreicht, charakterisiert er den Schauplatz der Handlung, Florenz, nicht näher.

Die Geschehnisse in „*Caprices de Marianne*“ haben dieselbe Auffassung von der Leichtlebigkeit, dem Argwohn und der Rachsucht der Italiener zur Voraussetzung, wie sie Musset in den ersten italienischen Erzählungen oder in „*Marrons du feu*“ und „*Nuit vénitienne*“ verwertet; doch spielt Musset damit nur auf allgemein italienische Verhältnisse an; daß wir uns gerade in Neapel befinden, lehrt uns erst die szenische Bemerkung oder höchstens die Erwähnung der Stadt: III, 6; p. 186. Der Dichter bemüht sich ebensowenig uns in „*Fantasio*“ ein der Wirklichkeit entsprechendes Bild von München, dem Schauplatz des Stückes, zu entwerfen.

Musset hat wohl in den ersten beschreibenden und erzählenden Gedichten das malerische Element berücksichtigt, dagegen tritt es in den späteren Erzeugnissen zurück. Auch macht sich das „Pittoreske“ im Theater Mussets der ersten Periode nicht in dem Maße geltend, wie in den Stücken der gleichzeitigen Romantiker, in denen manchmal die Wiedergabe des örtlichen und zeitlichen Colorits zur Hauptsache wurde.

6. Auf seiner vielbesaiteten Leier stehen Musset Töne zur Verfügung, um neben dem Schönen auch das Häßliche

---

[1]) Lafoscade, a. a. O., pp. 125/126; überhaupt pp. 123—127.

[2]) Andrés Auffassung deckt sich mit der Mussets, cf.: Rev. fant. v. 9. Mai 1831; Mélanges . . p. 94; auch „*Dedicace*“ p. 233 oder „*Un mot sur l'art moderne*“ Mélanges p. 137.

[3]) Lafoscade, a. a. O., p. 127.

[4]) Stoff und die meisten der angeführten Details schöpfte Musset aus den Notizen zur Galerie du Musée Napoléon, cf. Biogr. p. 115; Lafoscade pp. 124—127.

darzustellen. Die satte Ausmalung des Grauenerregenden in „*Rolla*“:

Ne valait-il pas mieux, sur ce lit sans défense,
Balafrer ce beau corps au tranchant d'une faux,
Prendre ce cou de neige et lui tordre les os?
Ne valait-il pas mieux lui poser sur la face
Un masque de chaux vive avec un gant de fer?
(III; p. 16)

hat ein Seitenstück in „*Marrons du feu*“, wo La Camargo sich ebenfalls in der grellen Darstellung des physisch Entsetzlichen gefällt:

Abbé, je veux du sang! J'en suis plus altérée
Qu'une corneille, au vent d'un cadavre attirée.
Il est là-bas, dis-tu? — cours-y donc; coupe-lui
La gorge, et tire-le par les pieds jusqu'ici.
Tords-lui le cœur, abbé, de peur qu'il n'en échappe.
Coupe-le en quatre, et mets les morceaux dans la nappe.
(sc. VI; p. 86).

Die Vermischung der Gattungen gewinnt namentlich in den dramatischen Erzeugnissen der Romantiker praktische Bedeutung.

Der Stoff der klassischen „Andromaque“ erscheint in „*Marrons du feu*“ in romantischem Gewande. Hermione wird La Camargo, Oreste-Annibal, Pyrrhus-Rafaël. Der possenhafte Held endet mit einem tragischen Tode. — Die tragischen Momente häufen sich in der „*Nuit vénitienne*“ so, daß nur noch der Ausgang des Stückes auf ein Lustspiel hinweist. — Eine vollständig freie Behandlung der dramatischen Gattung zeigt „*La coupe et les lèvres*“; — an die klassische Tragödie erinnert der Chor, der Raisoneur des Stückes. — Ein Wort Andrés („*André del Sarto*“) könnte am besten den Wechsel der Tonfärbung und die Mischung komischer und tragischer Momente in „*André del Sarto*“ charakterisieren: „La gaîté est quelquefois triste, et la mélancolie a le sourire sur les lèvres“. (I, 3; p. 74)[1].

Die grotesken Figuren eines Claudio und Tibia lösen den melancholischen Coelio („*Caprices de Marianne*“) ab; der „habit noir“. Coelios und Octaves „accoutrement“ (I, 1; p. 133) sind der äußere Ausdruck ihres gegensätzlichen Wesens; die Lust-

[1]) cf. Lindau, a. a. O., p. 99.

spielhandlung schließt mit dem tragischen Ende des einen Helden. — Weit mehr als in „*Caprices de Marianne*" herrscht in „*Fantasio*" der Charakter der Komödie vor. Doch häufig genug wechselt auch hier der Ton.

Hartman: Tu as le mois de mai sur les joues.
Fantasio: C'est vrai, et le mois de janvier dans le cœur.
(I, 2; p. 196).

Fantasio ist gerade auf dem Punkte betrunken zu werden, als man St. Jean's Leiche vorüberträgt. (II, 2; p. 207). Während sich Elsbeth zur Hochzeit schmückt, sieht Fantasio Tränen über ihre Wangen rollen (II, 3; p. 228). Auch Fantasios Haft, die Aussicht auf einen Krieg ängstigen uns einen Augenblick.

Wie die Romantiker berücksichtigt und vermengt Musset in seinem Werke alle Gesellschaftsklassen und beschränkt sich nicht, gleich den Klassikern, mit Vorliebe auf Kreise, deren Fühlen und Denken uns fremd bleibt: „une atmosphère démocratique enveloppe toutes ses créations."[2]

Sehr durchsichtig sind die Masken seiner spanischen Marquisen: Amaëgui, Juana. D. Paëz ist ein bramabasierender Wachoffizier. Die Gräfin Portia wird von einem adriatischen Fischer entführt; die vornehme Miß Smolen („*Le saule*") faßt eine verhängnisschwere Neigung zu einem abenteuernden Studenten. — Die Gemahlin des Prinzen von Eysenach („*Nuit vénitienne*") war früher die Geliebte Razettas. Die Königstochter Elsbeth liebt den buckligen Hofnarren („*Fantasio*").

Mit Ausnahme von „*Nuit vénitienne*" war keines der dramatischen Erzeugnisse aus der ersten Periode für eine Aufführung bestimmt. Musset brauchte sich daher in dem Wechsel des Ortes und der Zeit keine Beschränkung aufzuerlegen. „Es besteht zwischen ihm und den Autoren des romantischen Dramas in dieser Hinsicht immer noch ein Unterschied wie zwischen Willkür und mäßiger Freiheit", sagt Fricke.[3]

Von den neun Szenen in „*Marrons du feu*" wechselt jede den Schauplatz. — Die Einheit des Ortes und der Zeit

---

1) Lafoscade, a. a. O., p. 30.
2) Montégut, a. a. O., p. 786.
3) Fricke, E., Der Einfluß Shakespeares auf A. de Mussets Dramen. Basel, Diss. 1901. p. 10.

ist in „*Coupe et Lèvres*“ nicht gewahrt; durch den episodischen vierten Akt wird auf einige Zeit auch das Interesse von der Haupthandlung abgelenkt. — Innerhalb des örtlichen Rahmens, Florenz, wechselt der Dichter in „*André del Sarto*“ den Schauplatz nach Belieben. Die Einheit der Zeit ist hier dagegen gewahrt. Um die Einheit des Ortes hat sich Musset weder in „*A quoi rêvent* . .“ noch in „*Caprices de Marianne*“ oder „*Fantasio*“ bemüht, dagegen ist sie in der „*Nuit vénitienne*“ beobachtet, da dieses Stück mit Rücksicht auf Bühnenwirksamkeit geschrieben wurde.

In der Berücksichtigung und Verbindung aller Stände, in der Vermischung der Arten und der freien Behandlung des Ortes und der Zeit im „Theater“ dieser Epoche zeigt sich Musset demokratisch-revolutionär, also romantisch.

7. Das Märchenhaft-Phantastische ist zwar ein konstantes Element in der deutschen Romantik, hat sich aber von da auch bei den französischen Romantikern Eingang zu verschaffen gewußt. In zwei Stücken aus der Frühperiode Mussets ist jener märchenhaft-phantastische Zug hauptsächlich vertreten, in „*A quoi rêvent les jeunes filles*“ und in „*Fantasio*“.

Der zarte Duft Shakespearescher Märchenpoesie liegt über dem ersten Stücke. Es spielt „gleichviel wo“ („où l'on voudra“), wenn wir uns unter dem Schauplatz nur einen herrschaftlichen Landsitz vorstellen wollen und eine landschaftliche Umgebung, auf welche die Natur ihren berückenden Zauber gebreitet hat. Der Dichter führt uns in eine der Wirklichkeit möglichst entrückte Welt, in der die Fragen der Liebe einzig das Interesse in Anspruch nehmen. Auch die köstliche Gestalt des Laërtes und des idealen Silvio, die unmögliche Karikatur des Gecken Irus und seiner beiden Diener, die reizenden Töchter mit ihren ahnungsvollen Träumen stehen über der Alltagswelt, verklären diese meist und versetzen uns in ein romantisches Märchenland.

Wenn auch „*Fantasio*“ bestimmter lokalisiert ist als „*A quoi rêvent* . .“, so überläßt es doch der Dichter der Phantasie des Lesers sich in ein Verhältnis zu dem Anachronismus in der Darstellung zeitlicher Verhältnisse zu setzen: Fantasio,

Spark, Hartman (sic!), die Zeitgenossen Mussets einerseits — Fantasio spielt einmal (I, 2, p. 202) auf ein Bild Jean Pauls an unter ausdrücklicher Nennung dieses Autors —; andererseits ein König, der einen Hofnarren hält, wie sie uns aus Shakespeare bekannt sind! [1]) Noch weiter entfernt uns die äußere Handlung von der Wirklichkeit: Die Brautfahrt eines Fürsten von Mantua, der um die Hand der Königstochter Elsbeth wirbt; die gegenseitige Verkleidung des Prinzen und seines Adjutanten, [2]) das Scheitern des Heiratsplanes infolge Fantasios Einfall, die Perücke des vermeintlichen Prinzen an einer Angelschnur aufzuziehen. — Durch die Behandlung der zeitlichen Verhältnisse, den Stoff, namentlich auch, indem er die Gestalt Elsbeths und Fantasios geschaffen hat, nähert sich Musset dem phantastischen Elemente hier noch mehr als in „*A quoi . .*“ Bei dem märchenhaften Milieu, in das uns Musset versetzt, meint Lafoscade (p. 77): „vous n'auriez nul étonnement à voir apparaître quelque Titania ou quelque Obéron au milieu des bleuets parmi lesquels est assis Fantasio“, genau so wie Elsbeth sofort an den „Geist“ (p. 218; II, 1) des verstorbenen St. Jean denkt, als sie im Gebüsch etwas gewahrt. – Die Königstochter hatte bisher noch wenig Gelegenheit aus eigener Anschauung das Leben kennen zu lernen — „j'ai peu connu la vie et j'ai beaucoup rêvé“ (II, 1; p. 216) —; ihre Fantasie hat sich an „Romanen“ und „contes de fée“ (II, 1; p. 215; II, 7; p. 244) genährt; wenn sich das Königskind auch einen klareren Blick als seine Erzieherin zu wahren weiß, so scheint es sich im Zauberland jener Erzählungen doch heimischer zu fühlen als in der realen Welt, zumal es von der Wirklichkeit schon bei der ersten Berührung mit so rauhen Händen angetastet wird. — Fantasio mit seinen kapriziösen Tiraden und Einfällen ist vom Dichter schon seinem Namen nach geradezu als der Hauptträger des phantastischen Elementes gedacht.

Die Poesien Mussets aus der ersten Periode sind also

---

[1]) Die Ähnlichkeit Fantasios in der Rolle des Narren mit den berühmten Shakespeareschen Typen weist Lafoscade (pp. 90—92) in den einzelnen Zügen nach.

[2]) — ein Motiv, das Musset aus Marivaux' „Jeu de l'amour et du hasard“ geläufig sein konnte — cf.: Lenient, Ch., La comédie en France au XIX^{e} siècle. P. 1898. vol. II. p. 322.

metrisch und sprachlich, nach Wahl und — häufig nach Wiedergabe des örtlichen oder zeitlichen Kolorits — romantisch; auch in der starken Anlehnung an fremde Literaturen — besonders Byron — macht sich das romantische Element geltend. Wenn sich auch Musset in den verschiedensten Phasen seines Schaffens theoretisch gegen sprachliche und metrische Neuerungen der Romantiker auflehnt, so kann er sich in seiner Frühperiode — auch in formeller Hinsicht — romantischem Einflusse nicht entziehen. Das Theater Mussets in jener ersten Schaffenszeit gefällt sich in einer vollständigen Freiheit der Behandlung dramatischer Gesetze („*Marrons* . .“, „*Coupe et L.*“), ein Zug, der über die Reformen der französischen Romantiker noch hinausgeht. Dem romantischen Theater der Franzosen entlehnt der Dichter zahlreiche Züge: Wiedergabe des zeitlichen Kolorits („*André* . .“), Mischung der Gattungen und Stände, willkürliche Behandlung der Einheit des Ortes und der Zeit, das phantastische Element („*A quoi*“ und „*Fantasio*“).

Kapitel III.

II. Innerliche Elemente.

Musset ist seiner Veranlagung nach individuell.[1]) Daß Mussets Dichtungen das getreue Spiegelbild seines jeweiligen moralischen Zustandes sind, daß der Dichter immer wieder, teils unmittelbar, teils durch den Mund seiner Gestalten zu uns spricht, ist bei seinem ausgesprochen innerlichen Charakter nur selbstverständlich.

Musset betrachtet zwar die Schaustellung des eigenen Ich als ein Verhängnis des Dichtergenies:

Puisque c'est ton métier de faire de ton âme
Une prostituée, et que joie ou douleur,
Tout demande sans cesse à sortir de ton cœur,
(*Vœux stér.* p. 187),

doch bürgt ihm andererseits die innerliche Erregung allein für das Gelingen eines Verses: „Ce qu'il faut à l'artiste ou au poète, c'est l'émotion. Quand j'éprouve, en faisant un vers, un certain

---

[1]) cf. unten (p. 29).

battement de cœur que je connais, je suis sûr que mon vers est de la meilleure qualité que je puisse pondre (Brief an s. Bruder vom 4. August 1831. Oeuvres posth. p. 205). In der „*Dédicace*" (p. 233) schildert er die Art seines poetischen Schaffens:

Au moment du travail, chaque nerf, chaque fibre
Tressaille comme un luth que l'on vient d'accorder —
On ne travaille pas, — on écoute, — on attend.
C'est comme un inconnu qui vous parle à voix basse.[1])

Neben diesem individuellen Zug hat Musset ein sensitives Naturell mit der Generation von 1830 gemein. Schon mit 17 Jahren schreibt er an seinen Freund Boucher (Brief vom 23. Sept. 1827; Oeuvr. posth. p. 197): „. . . Je donnerais ma vie pour deux sous, si, pour la quitter, il ne fallait point passer par la mort." — Ein vorübergehender Liebesschmerz, dessen nicht einmal sein Bruder Erwähnung tut, erscheint ihm als ein „mal bien grand", der ihm Todesgedanken nahelegt:

(car), sais-tu, seulement pour vivre,
Combien il m'a fallu pleurer.

Eine Gemütsstimmung Mussets aus dem Jahre 1842 schildert sein brüderlicher Biograph (p. 278): „Chose singulière: cet homme si abattu, si découragé, si revenu de tout, qui répétait de bonne foi: „Plus ne m'est rien"; ce cœur qui dormait, disait-il, „à tout jamais fermé", devenait tous les jours *plus accessible aux moindres émotions*, et, par conséquent, plus poète que jamais. Le malheur, les regrets, le chagrin, ne faisaient *qu'exaspérer sa sensibilité. Les larmes lui venaient aux yeux pour un mot, pour un vers, pour* une mélodie.[2])"

---

[1]) Musset läſst überhaupt nur diese verinnerlichende Auffassung des künstlerischen Berufes gelten: Der erste Teil von „*Un mot sur l'art moderne*" (sept. 1833) läſst sich mit des Verfassers eigenen Worten zusammenfassen: „. . ce que vous appelez art c'est l'homme . . L'art c'est le sentiment, et chacun sent à sa manière. Savez-vous où est l'art? Dans la tête de l'homme, dans son cœur, dans sa main, jusqu'au bout de ses ongles . . ." (Mél. . . p. 135). cf. Secrétan, p. 67.

[2]) Auch G. Sand gesteht von sich in einem Briefe an Musset (12. Mai 1834): . . Mon cœur reste encore et restera toujours sensible et irritable, prêt à saigner abondamment au moindre coup d'epingle. Cette *sensibilité a bien encore quelque chose d'exagéré et de maladif* qui ne guérira pas en un jour. (Décori, F., Correspondance de George Sand et d'Alfred de Musset. Bruxelles, 1904. p. 82.

1. Bereits in Mussets ersten Gedichten waltet das **„Individuelle“** vor, sodaß selbst in den erzählenden Dichtungen die Handlung nur noch den Rahmen abgibt, in dem Musset entweder in direkte Verbindung mit dem Leser tritt,[1]) oder in dem sich der Dichter selbst unter den verschiedensten Namen einführt: Paëz *(„Don Paëz“)*, Dalti *(„Portia“)*, Rafaël *(„Marrons“)*, Mardoche verkörpern Mussets eigene überquellende Lebensgier mit 20 Jahren[2]). Einen ungezügelten Lebensgenuß nehmen sie, wie der Dichter, als ein Recht der Jugend für sich in Anspruch; in ihrer Provokation des qu'en dira-t-on stellen sie einen „dandysme impertinent“[3]) breit zur Schau, der auch für den Musset jener Epoche der bezeichnendste Zug ist.[4]) Das Unerhörte in jenen ersten Dichtungen sollte und mußte das Publikum herausfordern. Als Rafaël den Palforio in der Weinlaune getötet hat, ruft er ihm nach:

> Hé! Palforio, rien porc! il sait mieux que personne
> Où vont, après leur mort, les gredins. (*Marrons* ... p. 92)

und der Abbé faßt die Moral des Stückes zusammen:

> Elle est partie, ô Dieu!
> J'ai tué mon ami, j'ai mérité le feu,
> J'ai taché mon pourpoint, et l'on me congédie.
> C'est la moralité de cette comédie. —

---

[1]) Eine beliebte Form der lyrischen Expansion unseres Dichters ist die Apostrophe; cf. in *„Don Paëz“*:

> „Oh! dans cette saison de verdeur et de force . . (p. 36)
> „Amour, fléau du monde, exécrable folie . . (p. 42)
> „Qui ne sait que la nuit a des puissances telles . . (*Portia*, p. 107)
> „Solitudes de Dieu, qui ne vous connaît pas . . (*Portia*, p. 109)
> „O vieillards décrépits! têtes chauves et nues . . (*Portia*, p. 111)
> „Quel homme fut jamais si grand qu'il se pût croire
> „Certain (p. 116).

[2]) Biographie, pp. 85/86.

[3]) Montégut, a. a. O., p. 147.

[4]) Einen englischen Dandy definiert Musset in Rev. fant. v. 14. Febr. 1831; Mél. p. 29: „C'est un jeune homme qui a appris à se passer du monde entier.“ Von *„Mardoche“* schreibt der Dichter an seinen Onkel Desherbiers (Januar 1830 — œuvr. posth. p. 203): „J'ai retouché du dernier poème (= „*Mard.*“) plusieurs choses un peu trop matérialistes, et y ai laissé dominer le „dandysme“ qui est moins dangereux.“

Razetta („*Nuit vénitienne*") sucht den Konflikt auf eine Aufsehen erregende Weise zu lösen: „Mais il me faut *trouver quelque chose de nouveau* ici, car d'abord j'ai affaire à une couronne. Oui, tout *moyen usé* d'ailleurs me *répugne* etc. . . ." (sc. I[ière]; pp. 20/21). — Hassan („*Namouna*") sucht der Dichter mit allen Zügen eines „Originals" auszustatten. — Der Dandy in ihm vervollständigt auch das Bild, das Musset von Rolla entwirft:

L'habitude lui donna la nausée. (p. 8)
Et jamais fils d'Adam, sous la sainte lumière,
N'a, de l'est au couchant, promené sur la terre
Un plus grand mépris des peuples et des rois.
(pp. 8/9.)

„*Fantasio*" stellt sich inmitten eines Kreises von gleichgesinnten Freunden als „renommistischen Faulenzer und Zechkumpanen" dar (I, 27). —

Mussets Leben und Dichten galt der **Liebe.** Doch müssen wir bei ihm unterscheiden: zaubermächtig ziehen ihn Vergnügungen aller Art in ihre Kreise. Gar oft verschwendet er da seine Liebe an unwürdige Geschöpfe. In den Tagen dagegen, da Überdruß an diesem erniedrigenden Leben ihn innerlicher Selbstschau zugänglich macht, wertet er den Besitz der reinen Liebe als ein lichtes Ideal. Nicht dieser Zwiespalt ist das Tragische in Mussets Leben, sondern seine Ohnmacht, der erdschweren Triebe Herr zu werden und endlich der traurige Sieg seiner verhängnisvollen Neigungen. Diese verschiedenen Äußerungen der Liebe in epischen Dichtungsarten aus dem Werke Mussets der ersten Periode nachzuweisen oder aus rein subjektiven Dichtungen charakteristische Anschauungen und Züge festzustellen, soweit sie in den Dichtungen epischen Charakters aus jener Zeit eine Verkörperung gefunden haben, möge im folgenden Abschnitt darzustellen versucht werden.

Fast alle Liebhaber der ersten Schaffensperiode gehören zur Familie der „Don Juans", mit denen sich Musset noch so oft identifiziert. Für Paëz („*Don Paëz*") und Dalti („*Portia*") bedeutet die Liebe nur den Ausdruck eines rein sinnlichen

---

[1]) Lindau, a. a. O., p. 98.

Triebes; Rafaël („*Marrons*“) und Mardoche schwärmen von Liebchen zu Liebchen, Razetta („*Nuit vénitienne*“) bekennt von sich: „Les plaisirs des jeunes gens, la passion furieuse du jeu t'absorbaient; tu étais gai, libre, heureux, on le disait, du moins; l'inconstance, cette sœur de la folie, était maîtresse de tes actions; quitter une femme te coûtait quelques larmes; en être quitté te coûtait un sourire.“ (sc. I^ière^; p. 18.) Tiburce verführt Miß Smolen („*Le Saule*“); auf noch verderblichere Abwege führt die Ausschweifung Cassius und Fortunio („*Suzon*“); Rolla wird als der „ausschweifendste“

De tous les débauchés de la ville du monde
Où le libertinage est à meilleur marché,
De la plus vieille en vice et de la plus féconde,
Je veux dire Paris . . (p. 6),

geschildert, oder

Ce n'était pas Rolla qui gouvernait sa vie,
C'étaient ses passions . . (p. 71).

Cordiani („*André del Sarto*“) betrügt seinen Freund und Meister mit dessen Frau.

In der „*Widmung*“ zum „*Schauspiel im Lehnstuhl*“ verhält sich Musset vollständig gleichgültig gegen alle Fragen politischer, religiöser, moralischer Natur; nur für die Kunst und die Liebe läßt er eine Ausnahme zu:[1])

Doutez de tout au monde, et jamais de l'amour.

Dabei kommt es nicht auf das Objekt unserer Liebe an, auch nicht, ob wir Gegenliebe finden oder getäuscht werden,

Aimer est le grand point, qu'importe la maîtresse,[2])
L'amour est tout — l'amour et la vie au soleil.[3]) (p. 239.)

---

[1]) Montégut, a. a. O; p. 604.

[2]) Denselben Gedanken spricht auch G. Sand in einem Briefe an Musset aus (v. 15. Juni 1834): „L'amour est un temple que bâtit celui qui aime à un objet plus ou moins digne de son culte; et ce qu'il y a de plus beau dans cela, *ce n'est pas tant le Dieu que l'autel.*“ In demselben Bilde spinnt die Freundin den Gedanken von der Unabhängigkeit der Liebe von ihrem Gegenstande weiter aus und legt Musset nahe, seine Liebe nun wieder einem anderen Wesen zuzuwenden (Décori, Correspondance, pp. 131—135).

[3]) In einem Briefe (v. 12. Mai 1834 aus Venedig) erinnert G. Sand ihren Freund an das oft von ihm gebrauchte Wort: „*Il n'y a au monde que l'amour qui soit quelque chose.*“ Décori, p. 81.

Wie im Leben, so erscheint ihm auch im Universum die Liebe als der Mittelpunkt.

J'aime! — voilà le mot que la nature entière
Crie au vent qui l'emporte, à l'oiseau qui le suit,
Sombre et dernier soupir que poussera la terre
Quand elle tombera dans l'éternelle nuit!
Oh! vous le murmurez dans vos sphères sacrées,
Étoiles du matin, ce mot triste et charmant.
La plus faible de vous, quand Dieu vous a créées,
A voulu traverser les plaines éthérées,
Pour chercher le soleil, son immortel amant.
Elle s'est élancée au sein des nuits profondes,
Mais une autre l'aimait elle-même; et les mondes
Se sont mis en voyage autour du firmament.

(*Rolla*, p. 16.)

„Après la vie et le triomphe de l'amour, voici *la mort de l'amour* qui a nom *la débauche*. Oui, l'amour est sacré, et, à cause de cela, il faut aimer quand on en a envie, et ne pas mentir quand on n'aime pas ou quand on n'aime plus — et ne pas craindre de multiplier les expériences. . . ." So kennzeichnet Lemaître[1]) treffend den Gedankengang einer Anschauung, die im Werke des Dichters wiederholt und stets in dem bitteren Ton einer Selbstanklage wiederkehrt.[2]) In „La coupe et les lèvres" bildet sie geradezu den Schlüssel zum Verständnis der bildlichen Handlung:

Malheur à celui qui laisse la débauche
Planter le premier clou sous sa mamelle gauche!
Le cœur d'un homme vierge est un vase profond:
Lorsque la première eau qu'on y verse est impure,
La mer y passerait sans laver la souillure,
Car l'abîme est immense, et la tache est au fond.

(IV; sc. unique; p. 285)

Frank („*Coupe et Lèvres*") hat ein reines Liebesglück

---

[1]) Lemaître, J., Théâtre de A. de Musset, avec une introduction par . . . P. p. XXII.

[2]) Barine, a. a. O., p. 51. — Schon vor der italienischen Reise glaubt sich Musset einer wahren Liebe nicht mehr fähig:

Je puis embrasser une fille galeuse et ivre morte, mais je ne puis embrasser ma mère.

Aimez ceux qui savent aimer, je ne sais que souffrir.

(Décori, Correspondance, p. 20.)

(Déidamia) für immer verscherzt; stets wird das „Gespenst der Ausschweifung" (Belcolore) zwischen ihn und seinen vermeintlichen Besitz treten.[1]) — Der Mißbrauch der Liebe führt zu einem „*cynisme résolu*".[2]) Das zeigt Hassan („*Namouna*"). Doch als Typus des kalt überlegenden Verführers, der den Glauben an die Liebe verloren hat, erscheint dem Dichter Lovelace, der Held des Richardsonschen Romans („*Namouna*" II, 16—22). Ihm stellt Musset in 200 Versen, „les mieux lancés et les plus aisés que la poésie française se fût jamais promis"[3]) Don Juan gegenüber (II, 23—54), aber nicht den Wüstling, wie er in unserer Vorstellung lebt und den wir aus Molière kennen, sondern eine Idealgestalt, „plus grand, plus beau, plus poétique". In Palästen, in Spelunken und auf der Straße, als grand seigneur, als Bettler und Dieb, an allen Enden der Welt sucht er nach dem Ideal seiner Liebe. Er stirbt mit einem Hoffnungslächeln auf seinen Lippen, nachdem er Hekatomben seinem Drange geopfert hat — „pour un être impossible et qui n'existait pas" (*Namouna*" II, str. 53.). Die Ausschweifung hat auch Rolla den Glauben an die Liebe geraubt:

lui, qui, débauché jusques à la folie,
Et dans les cabarets vivant au jour le jour,
Aussi facilement qu'il méprisait la vie
Faisait gloire et métier de mépriser l'amour.

Doch läßt hier Musset im Widerspruch mit der in „*Coupe et Lèvres*" vertretenen Anschauung seinen Helden reines Liebesglück genießen, — aber in dem Augenblick, wo Rolla hinscheidet:

Et, pendant un moment, tous deux avaient aimé!

Auch für Fantasio gibt es keine Liebe mehr: „L'amour n'existe plus, mon cher ami. La religion, sa nourrice, a les mamelles pendantes comme une vieille bourse au fond de laquelle il y a un gros sou. L'amour est une hostie qu'il faut briser en deux au pied d'un autel et avaler ensemble dans un baiser; il n'y a plus d'autel, il n'y a plus d'amour. Vive la nature! il y a encore du vin." (I, 2; p. 206.)

---

[1]) Barine, a. a. O., p. 51.

[2]) Montégut, a. a. O., p. 614.

[3]) Sainte-Beuve, C.-A, Causeries du lundi, vol. XIII. P. 1858. p 300.

Den Don Juans stehen dichterische Gestalten gegenüber, die Mussets reine Auffassung der Liebe vertreten. Auf die Frage des Laertes:

> En un mot franchement, mon cher, êtes-vous vierge?
> (*A quoi* . . . II, I; p. 330)

kann Silvio antworten:

> Vierge du cœur à l'âme, et de la tête aux pieds.

Er soll daher auch Ninon zur Frau erhalten, und Laertes selbst wird dem schüchternen Liebhaber durch allerlei Liebesintriguen den Weg zum Herzen Ninons bahnen. Denn die Handlung des Stückes entspringt der liebenswürdigen Idee des Dichters, jedes junge Mädchen solle seine jugendlich-romantischen Träume und Vorstellungen von der Liebe in Wirklichkeit umgesetzt sehen, bevor es den Ernst und die „Prosa der Ehe"[1]) kennen lernen muß (I, 4; p. 324).[2])

Ist die Liebe der kostbarste Besitz, so darf sie keinen Rücksichten, selbst nicht dem Glücke zweier Völker geopfert werden. Elsbeth („*Fantasio*") soll aus politischen Erwägungen eine Ehe mit dem geistesbeschränkten Prinzen von Mantua eingehen. Diese Heirat ohne Neigung zu verhindern, müssen die freundschaftlichen Beziehungen zwischen den beiden Ländern gelöst, muß der Krieg erklärt werden.

Octave und Cœlio („*Caprices de Marianne*") zusammen machen das Doppelgestaltige in Musset selbst aus.[3]) Octave fröhnt einem unwürdigen Leben in Kneipen und in Gesellschaft von Rosalinden (II, 1; p. 160); er glaubt nur an die Freundschaft „plus sûre et plus fidèle que l'amour"[4]); der geist-

---

[1]) Barine, a. a. O., p. 52.

[2]) Persönliches Interesse hat das Stück auch noch dadurch, dafs dem Dichter bei der Gestaltung der beiden Töchter des Laertes, Ninon und Ninette, ein Schwesternpaar vorgeschwebt hat, „pleines d'esprit et de grâces", das er in Le Mans kennen gelernt hatte und das er seine „ersten Tänzerinnen" zu nennen pflegte. Biogr. p. 108.

[3]) Biographie, p. 117; auch in der Correspondance (p. 97) spielt Musset darauf an, dafs er seine Doppelnatur in den beiden Helden Octave und Cœlio verkörpert hat.

[4]) Lenient, a. a. O., II, p. 318.

reiche Spötter über Liebe kann nicht mehr lieben: „Je ne sais point aimer; Cœlio seul le savait; je ne suis qu'un débauché sans cœur, je n'estime point les femmes; l'amour que j'inspire est comme celui que je ressens: l'ivresse passagère d'un songe" (II, 6; p. 185). Ja, in einem herben Selbstbekenntnis gesteht er, daß Worte von Liebe in seinem Munde ihm wie eine „raillerie" vorkommen und Mißtrauen einflößen müssen (II, 3: p. 177). Die Liebe dagegen ergreift als eine reine Leidenschaft Coelio, den andern Helden des Stückes. Wohl zutreffend deutet Barine (pp. 133/134) den Ausgang von „*Caprices de Marianne*" symbolisch: den Tod Cœlios als die Niederlage von Mussets besserem „Ich" im Widerstreit mit seinen verhängnisvollen Neigungen.[1])

Mit elementarer Gewalt ergreift die Liebe ihre Opfer:

Mais son œil rencontra l'œil timide
De la vierge tremblante, et le sien plus rapide
Sembla comme une flèche aller chercher le cœur.
Ce ne fut qu'un éclair. L'invisible étincelle
Avait jailli de l'âme, et Dieu seul l'avait vu.

(*Le Saule*, p. 162.)

„De là ce fatalisme qui déjoue tous les efforts de la volonté humaine"[2]) Wenn Cordiani („*André del Sarto*") seinen Meister und väterlichen Freund betrügt, so glaubt er keiner weiteren Rechtfertigung zu bedürfen:

Cordiani: (Et) de quel droit ne serait-elle pas à moi?

Damien: De quel droit?

Cordiani: Silence, j'aime et je suis aimé. Je ne veux rien analyser, rien savoir. (I; 1; p. 57)

Schließlich „beugt sich"[3]) auch André selbst vor der höheren Macht der Liebe. (III, 2.)

---

[1]) Nach dem Zeugnis seines Bruders hat Alfred in der edlen Gestalt der Hermia seiner Mutter ein schönes, unvergängliches Denkmal gesetzt. Biogr. p. 117.

[2]) Lenient, a. a. O., II. pp. 313/314.

[3]) Lenient, II, p. 314, verweist auf eine ähnliche, für die Romantiker charakteristische Auffassung in „Lélia" und „Antony". Häufig begegnen wir auch dem Gedanken von der göttlichen Vorherbestimmung der Liebenden für einander in der Korrespondenz Sand-Musset. Nach dem Bruch in Venedig glauben sie, daſs Gott sie zur Freundschaft prädestiniert habe.

Hat die Liebe einmal Macht über sie gewonnen, so kennt der Enthusiasmus der Liebenden keine Grenzen mehr. Er äußert sich bei den Romantikern lauter [1]) als in der feierlichen, maßvollen Literatur der Klassiker. — Cordiani kann sein Glück kaum fassen, es verwirrt ihn: „Elle m'aime, ô Damien, elle m'aime! Que vas-tu me dire? Je suis heureux! Regarde-moi, elle m'aime. Je cours dans ce jardin depuis hier; je me suis jeté dans les herbes humides; j'ai frappé les statues et les arbres, et j'ai couvert de baisers terribles les gazons qu'elle avait foulés" (I, 1; p. 54).[2]) Ebenso ungestüm gebärdet sich der Schmerz, wenn der Liebende getäuscht wird. — André scheint die Herrschaft über seine Sinne verloren zu haben: „Ah! ma

---

„Tu t'étais trompé; tu t'es crue ma maîtresse, tu n'étais que ma mère, *le ciel nous avait fait l'un pour l'autre . . .*" (Musset à G. Sand, 5. April 1834; Décori p. 31); in demselben Briefe: „Respecte-la, cette amitié plus ardente que l'amour, c'est tout ce qu'il y a de bon en moi, pense á cela, *c'est l'ouvrage de Dieu . . .*" (Décori, p. 33). Sand antwortet darauf (15./17. April 1834): „Mais je sais, je sens que nous nous aimerons toute la vie avec le cœur, avec l'intelligence, que nous tâcherons, par une affection sainte de nous guérir mutuellement du mal que nous avons souffert l'un pour l'autre.

Hélas non! ce n'était pas notre faute. *Nous suivions notre destinée*, et nos caractères plus âpres, plus violents que ceux des autres, nous empêchaient d'accepter la vie des amants ordinaires. *Mais nous sommes nés pour nous connaître et nous aimer*, sois en sûr." (Décori, pp. 36/37.) Vor seiner Abreise nach Baden-B. (Aug. 1834) schreibt Musset an G. Sand (Décori, p. 174): „Notre *amitié* est *consacrée*, mon enfant; elle a reçu hier, *devant Dieu*, le saint baptême de nos larmes".

[1]) Lafoscade, a. a. O., pp. 32/33; auch Nebout, P., Le drame romantique. P. 1895. pp. 250—256.

Daſs Musset ebenso empfindet wie er seine Personen fühlen läſst, dafür liefert uns wiederum sein Briefwechsel mit G. Sand Beispiele. Nach der zweiten Trennung von G. Sand kommt Musset seine Liebe zu ihr mit erneuter Wucht zum Bewuſstsein. Von Baden-B. aus schreibt er an sie (1. Sept. 1834): „Jamais homme n'a aimé comme je t'aime. Je suis perdu, vois-tu; je suis noyé, inondé d'amour; je ne sais plus si je vis, si je mange, si je marche, si je respire, si je parle; je sais que j'aime. . . . Je t'aime, ô ma chair et mon sang! *Je meurs d'amour, d'un amour sans fin, sans nom, insensé, désespéré, perdu!* Tu es aimée, adorée, idolâtrée jusqu'à mourir! . . . Ils disent que tu as un autre amant. Je le sais bien, j'en meurs, mais j'aime, j'aime, j'aime. Qu'ils m'empêchent d'aimer!"

(Décori, pp. 179/180.)

[2]) Lafoscade, a. a. O., p. 33 gibt weitere Beispiele.

raison est égarée. Je vois ce qui n'est pas[1]) (III, 1; p. 108).[2]) Bei der Nachricht von der Flucht seines Weibes mit Cordiani rast er und fällt, vom Schmerze überwältigt, ohnmächtig zu Boden (III, 2). Auch bei Cœlio („*Caprices de Marianne*") äußert sich die Leidenschaft physisch:[3])

Cœlio: Quand je la vois, ma gorge se serre et j'étouffe; comme si mon cœur se soulevait jusqu'à mes lèvres (I, 1; p. 137; zitiert auch bei Lafoscade p. 273). —

Cœlio: Le souffle de ma vie est à Marianne; elle peut d'un mot de ses lèvres l'anéantir ou l'embraser. Vivre pour une autre me serait plus difficile que de mourir pour elle; ou je réussirai, ou je me *tuerai*. (I, 1; p. 139). Diese fatalistische Hingabe an die Geliebte läßt in Cœlio einen Wunsch aufkommen, der auch in der Wahl der bildlichen Einkleidung echt romantisch ist:

Cœlio: Ah, que je fusse né dans le temps des tournois et des batailles! Qu'il m'eût été permis de porter les couleurs

---

[1]) Lafoscade, p. 33.

[2]) Ähnlich äußert sich auch Mussets Liebesschmerz: „Tout croule autour de moi. Lorsque j'ai passé la matinée à pleurer, à baiser ton portrait, à adresser à ton fantôme des folies qui me font frémir, je prends mon chapeau, je vais et je viens, je médis qu'il faut en finir d'une manière quelconque . . ."

(Musset à G. S.; Décori, p. 94.)

In einem Briefe aus dem letzten Stadium ihres Verhältnisses leistet Musset in den Ausdrücken eines Rasenden seiner Geliebten Abbitte: „. . Oh, que je souffre, amie! Quelle nuit je vais passer! Oh, dis-toi cela *au nom du ciel, au nom de ta grand-mère*, de ton *fils*, dis-toi que je t'aime: crois-le, mon enfant . . . Tiens, je ne sais ce que je dis: je suis au désespoir. Je t'ai offensée, affligée, je t'ai fatiguée. Comme je t'ai quittée! Oh insensé! . . ." (Musset à G. S. Decori, pp. 215/216.)

[3]) Auch bei Musset hat innere Erregung häufig physische Wirkungen hervorgerufen. Sein Bruder erzählt (Biogr. p. 130), daß Alfred einen Nervenanfall bekam, als er den Seinen zum ersten Male von seiner Krankheit (sc. in Venedig) und den wirklichen Ursachen seiner Rückkehr nach Paris erzählen wollte. — Von körperlichen Einwirkungen des Schmerzes gibt die Korrespondenz mit G. Sand weitere Beispiele. Von Paris berichtet er nach Venedig (10. Mai 1834): „. . Mais je souffre, amie, et qu'importe de quoi je souffre? . . ." (Décori, p. 93). In welchen Ausdrücken beschwört er seine Geliebte von Baden-B. aus um einen Brief „où il n'y ait rien que ton amour": „O Dieu, ô Dieu, quand j'y pense, *ma gorge se serre, mes yeux se troublent, mes genoux chancellent* . . . !" (Décori, p. 186/187.)

de Marianne et de les teindre de mon sang! Qu'on m'eût donné un rival à combattre, une armée entière à défier! . . . (II, 2; p. 170).

Octave hinwiederum schildert das Weh, das Cœlio die unerwiderte Liebe zu Marianne verursacht wie folgt: „Un mal le plus cruel de tous, car c'est un mal sans espérance; le plus terrible, car c'est un mal *qui se chérit lui-même* et repousse la coupe salutaire jusque dans la main de l'amitié; un mal qui fait pâlir les lèvres sous des poisons plus doux que l'ambroisie, et qui fond en une pluie de larmes le cœur le plus dur, comme la perle de Cléopâtre; un mal que tous les aromates, toute la science humaine ne sauraient soulager, et qui se nourrit du vent qui passe, du parfum d'une rose fanée, du refrain d'une chanson, et qui suce l'éternel aliment de ses souffrances dans tout ce qui l'entoure, comme une abeille son miel dans tous les buissons d'un jardin" (I, 1; p. 142). Diese Verhätschelung des eigenen Leides ist für die Romantiker wie für Musset sehr bezeichnend und wird im Werke des Dichters noch häufig wiederkehren (cf. z. B. „*Nuit de mai*"; „*Nuit de décembre*"); auch Paul de M. berichtet von seinem Bruder, daß „malgré des souvenirs affreux (= Venedig) qui l'obsédaient, il chérissait sa douleur" (Biogr. p. 131).

Das Werk Mussets in der ersten Periode ist durchaus persönlich; der Dichter verkörpert sich selbst darin: seine Anschauungen von der Liebe, die Art, wie sich die Liebesleidenschaft in seinem Leben äußert, haben die genaueste Entsprechung in den poetischen Erzeugnissen Mussets gefunden.

2. Die übertriebenen Forderungen Mussets an die Liebe, die nie realisiert werden können, die Reue, sich Ausschweifungen hingegeben und so die wahre Liebe verloren zu haben, dazu seine sensitive Veranlagung müssen zum **Pessimismus** führen.

Die Melancholie und Sentimentalität, die dem Pessimismus gewöhnlich vorhergeht, macht sich in den ersten Dichtungen Mussets weniger geltend; nur „*Le saule*" durchweht eine wehmütige Stimmung. Die Schwermut der nördlichen Landschaft scheint sich auch der Diktion mitzuteilen; wie Tauperlen glänzen die Tränen des Dichters auf manchen

Versen (so in der Umdichtung des Ossianschen Abendsternliedes). — Mit einigen Ausnahmen („*Pépa*“, „*Julie*“) sind auch die kleineren Gedichte der zweiten Sammlung auf einen wehmütigen Grundton gestimmt. In „*Chanson*“ spricht der Dichter mit einem gewissen koketten Selbstbedauern von seinem „faible cœur“. Von Abschied, Entsagen, bitteren Erfahrungen klingt es in den Versen an „*Juana*“, „*Laura*“, „*Édouard B.*“ und „*A Tattet.*“

Sonst herrscht in der ersten Periode der Pessimismus vor. Die Untreue des Weibes ist das gemeinsame Thema von „*D. Paëz*“, „*Portia*“, „*Mardoche*“. „*D. Paëz*“ klingt in eine verzweifelte Resignation aus; bezeichnend ist der Zweifel Dalti's („*Portia*“) an seiner Geliebten. Der pessimistische Zug kommt in den „*Marrons . . .*“ und „*Mardoche*“ weniger zum Bewußtsein; der Dichter weiß sich und uns über eine trostlose Weltanschauung hinwegzutäuschen:

Quant à mélancolie, elle sent trop les trous
Aux bas, le quatrième étage et les vieux sous.
(*Marrons*, V. p. 75.)

Krampfhaft erscheint das gleiche Bemühen in „*Octave*“ und „*Suzon*“.

Bald gipfeln Mißstimmungen, die damals wohl in dem Überdruß an dem ungeregelten Leben des Dichters ihren kräftigsten Nährboden fanden, in einem ausgesprochenen Weltschmerz. Razetta sagt in der gleichzeitigen „*Nuit vénitienne*“: „J'ai trop connu ce qu'on est convenu d'appeler la vie pour n'avoir pas trouvé au fond de cette mer le mépris de ce qu'on aperçoit à sa surface“ (sc. I; p. 16.) In den „*Voeux stériles*“ zweifelt der Dichter an sich und seinem Werte:

Il n'existe qu'un être
Que je puisse en entier et constamment connaître,
Sur qui mon jugement puisse au moins faire foi
Un seul! — Je le méprise. — Et cet être, c'est moi.
(p. 188)

Er will den Kampf mit dem Leben aufgeben:

Je suis jeune; j'arrive. A moitié de ma route,
Déjà las de marcher, je me suis retourné.
(p. 188)

Er würde nur wünschen, ein Gewitzigter hätte ihm beim Eintritt in die Spielhöhle des Lebens warnend zugerufen:

N'entrez pas, j'ai perdu. (p. 189)

Begeistert preist der Dichter die Zeiten des alten Hellas (p. 189), um mit einer bitteren Anklage des eigenen materialistischen Jahrhunderts zu enden, das verständnislos an solchen Schmerzen des Dichters vorübergehe:

Mes lâches mains pour vous auraient pu s'occuper.
Mais aujourd'hui pour qui? dans quel but? sous quel maître?
L'artiste est un marchand, et l'art est un métier. (p. 190.)

Mit furchtbarer Klarheit entwirft er schon damals sein „Programm der Erniedrigung", das er nur allzu genau ausführen sollte.

J'aurai du moins le cœur
De la mener si bas, que la honte l'en prenne. (p. 139.)

Wir dürfen dem Dichter glauben, daß er die „*Vœux stériles*" mit Tränen in den Augen geschrieben hat.

Später äußert sich der Weltschmerz des Dichters in einem analysierenden Pessimismus, der im Wesentlichen auf Byron zurückgeht.[1]) Dem Stolze entspringen alle Handlungen („*Coupe et Lèvres*", 1. Akt, p. 249), für die Frank schließlich nur bittere Enttäuschung einernten wird. Schon überlegt er eine Tat der Verzweiflung, doch klammert er sich noch, nicht ohne den Trotz eines Kindes, an das Leben an. Als einzige Leidenschaft ist ihm der Haß geblieben, als einzige Frucht seines Suchens nach Wahrheit der Zweifel (4. Akt; pp. 290/296):

Le doute! il est partout, et le courant l'entraîne,
Ce linceul transparent, que l'incrédulité
Sur le bord de la tombe a laissé par pitié . . .

Einem Gedankengang gemäß, der auch bei Rousseau und Lamartine Analogien findet (Foss, a. a. O; p. 35), ebenso im Werke des Dichters selbst wiederkehrt (cf. „*Rolla*", „*Confession . . .*"), schiebt Musset die Schuld an der Trostlosigkeit seiner Weltanschauung den „analyseurs, persévérants sophistes" (p. 293) zu, die mit ihrem kalten Verstande die ganze Welt durchdringen und alles systematisieren wollen." [2]) Ein Wirrnis von Fragen bestürmt Frank: Welch abscheulicher Ozean muß wohl das

---

[1]) Lafoscade, a. a. O., p. 68.

[2]) Foss, a. a. O., p. 35.

Leben sein, um nicht in seinen Tiefen forschen zu dürfen! (p. 294.) Warum beseelt die Natur den Menschen mit Wissensdurst, wenn sie ihn nicht stillen kann? — Da naht sich Frank in Gestalt der „reinen Liebe“ (Déidamia) eine Ariadne, die ihm aus diesem Labyrint den Weg weisen will (5. Akt). Mit derselben Wärme der Überzeugung, mit der Musset in den „*Vœux stériles*“ die entschwundenen Zeiten der kunstbegeisterten Antike und Renaissance beklagt, möchte der Dichter in „*Rolla*“ das götterfrohe Hellas und Rom und das gläubige Mittelalter zurückbeschwören (1. Kap.). Mit demselben Aufwand von Rhetorik, aber auch mit demselben Mangel an Folgerichtigkeit, wie er in „*La coupe et les lèvres*“ die „analyseurs“ beschuldigt, will er in „*Rolla*“ Voltaire für die Glaubenslosigkeit des Jahrhunderts und im besonderen für die Tat Rollas verantwortlich machen.

Der schwermütige und pessimistische Zug fehlt auch dem gleichzeitigen Theater nicht Die Schläge, die auf André („*André del Sarto*“) hereinstürmen, das mit bitterstem Herzeleid und dem Tode des Freundes und Gatten erkaufte Glück Cordianis und Lucretias lassen auf diesen Grundton des Stückes schließen.

Die Schwermut Cœlios („*Caprices de Marianne*“) hat ihren Grund nicht nur in seinen schlimmen Erfahrungen, sondern auch in dessen ausgesprochenem Hang zur Melancholie. Die unglückliche Liebe zu Marianne löst diesen latenten Zug vielleicht erst aus. „Cette urne d'albâtre, couverte de ce long voile de deuil, est sa parfaite image. C'est ainsi qu'une douce mélancolie voilait les perfections de cette âme tendre et délicate“ (II, 6; p. 184). — Der lauten Fröhlichkeit Octaves gelingt es schließlich die innere Stimme des Mißvergnügens zu übertönen; doch auch er gesteht von sich: „Ma gaîté est comme le masque d'un histrion; mon cœur est plus vieux qu'elle, mes sens blasés n'en veulent plus“ (II, 6; p. 185). — Eine trübe Erfahrung ihrer Jugend wirft ihre Schatten auch noch auf die Hermine unseres Stückes (I, 2; p. 148).

Eine natürliche Folge ihrer Lebensführung ist bei Fantasio und seinen Freunden die Übersättigung und Langeweile und daraus der Pessimismus.

Fantasio: Que cela m'ennuie que tout le monde s'amuse.
(I, 2; p. 196)

Fantasio: Comme ce soleil couchant est manqué . . (p. 197). Toi, tu m'ennuies horriblement. Cela ne te fait rien de voir tous les jours la même figure (pp. 197/198).

Vergeblich sucht Fantasio sich diese Stimmung vom Halse zu schaffen, er kennt ja selbst die Ursache jener inneren Leere:

Remarques-tu une chose, Spark? c'est que *nous n'avons pas d'état?* nous n'exerçons aucune profession (I, 2; p. 200).

Freilich ist Spark geneigt die Schuld an der Inhaltslosigkeit ihres Daseins auf das „Jahrhundert" abzuwälzen:

Spark: . . L'éternité est une grande aire, d'où tous les siècles, comme de jeunes aiglons, se sont envolés tour à tour pour traverser le ciel et disparaître; le nôtre est arrivé à son tour au bord du nid; mais on lui a coupé les ailes et il attend la mort en regardant l'espace dans lequel il peut s'élancer.
(I, 2; pp. 204/205).

Wir sehen aus diesem Abschnitt, daß weniger Lamartinesche Sentimentalität und Weichheit als vielmehr der bewußte, theoretische Pessimismus eines Byron stimmführend in den Dichtungen Mussets vor der italienischen Reise Mussets auftreten.

3. Das Religiöse erscheint in der Dichtung der Romantiker unter zweierlei Gestalten: a) Die mittelalterliche Kirche, reich an Symbolen, entspricht dem romantischen Hang zum Mystischen. Die Wiedergabe ihres sinnfälligen Kultes dient als malerisches Motiv in Erzeugnissen der romantischen Richtung. b) Dann aber sehen die Romantiker in der Religion im allgemeinen eine Zuflucht aus der Melancholie.

Unter der ersterwähnten Form nimmt das Religiöse in den Werken Mussets vor der italienischen Reise keinen breiten Raum ein.

a) In den „*Stances*" schwärmt der Dichter für Klöster und gothische Kirchen, die Zeugen frommer Glaubensbetätigungen. Dalti („*Portia*") betritt im Dunkel der Nacht eine Kirche; flackernde Kerzen spenden spärliches Licht; Mönche sprechen

leise Gebete; schweigend ruht die Orgel; die Ampeln scheinen friedlich zu schlafen:

> Dômes mystérieux, solennité sacrée,
> Quelle âme, en vous voyant, est jamais demeurée
> Sans doute ou sans terreur?

Nur auf Dalti macht diese Umgebung keinen Eindruck, so beseelt ihn ausschließlich nur ein verhängnisvoller Gedanke. Die Gegenüberstellung eines religiösen Motives und einer unseligen Leidenschaft steigert auch in „*Le saule*" die Wirkung. Gerade läutet die Glocke zum Abendgebete, als Tiburce zu einer unheilvollen Tat aufbricht; der ehrwürdige Smolen hat seine Familie um sich versammelt und hält Abendandacht, Tiburce ist Zeuge davon in dem Augenblick, wo er dies traute Familienglück jäh zerstören will. In „*La coupe et les lèvres*" hingegen dienen Frank kirchliche Zeremonien zu einer „jonglerie atroce" (p. 286). Abbé Fortunio („*Suzon*") erklärt seinem Freunde seine Kirche als „un geste" (p. 217).

b) Ebenso schwankt Musset in seiner Stellungnahme zu Fragen, die Gott, Ursprung und Ziel der Welt bedeuten. Einmal begegnet er ihnen mit schonungslosem Spotte, wie die lächerliche Rolle beweist, die er dem gläubigen Küster von Meudon („*Mardoche*") zuteilt. Dann[1]) trägt der Dichter vollständige Gleichgiltigkeit zur Schau:

> Vous me demandez, si je suis catholique,
> Oui; j'aime fort aussi les dieux Lath et Nésu . .

Materialistische Weltanschauung beherrscht „*La coupe et les lèvres*":

> Mais je crois au néant, comme je crois en moi;

vollständiger Unglaube spricht aus „*Rolla*"

> Je ne suis pas de ceux que la prière . . .

Doch regt sich schon früh im Dichter der Zwiespalt, den die Sehnsucht nach einem positiven Glauben und das Unvermögen, sich dazu zu bekennen, in ihm wachrufen.

Der erste Schmerzensschrei hierüber entringt sich dem Dichter in dem ergreifenden „*Tableau d'église*" (1830; Mél. . . pp. 1—8): Der Zweifel hat das Erlösungswerk des Heilands

---

[1]) Ich folge hier u. a. den Ausführungen Nienkirchens, pp. 49—52.

unwiederbringlich zunichte gemacht; denn „l'homme ne veut plus pour guide que ces lois indestructibles jétées dans le monde comme des semences divines et plus vieilles que lui" (p. 6). Diese Begründung der modernen Glaubenslosigkeit gewinnt die Form einer erbitterten Anklage „gegen eine anatomisch zergliedernde Wissenschaft"[1]) in *„Coupe et L. . ."* 4. Akt) und gegen Voltaire in *„Rolla"*.

Trotz gelegentlicher Spötteleien beseelt den Dichter von Anfang an ein Sehnen nach einer befriedigenden Lösung religiöser Fragen, ohne daß er aber in der ersten Periode seines Schaffens zu einer bestimmten Stellungnahme gelangen konnte.

Ziehen wir das Facit aus dem ersten Teile unserer Abhandlung, so kann es vorerst nicht anders lauten als **„Musset ist durchaus Romantiker"**. Solche Erscheinungen wie die „Ballade à la lune", Verachtung des reichen Reimes, die Tatsache, daß er das „Malerische" in seinem Werke im Gegensatz zu den zeitgenössischen Romantikern vernachlässigt, dürfen uns nicht beirren. Musset ist eben Romantiker, weil er vor allem nach echter, innerer Freiheit strebt. Ja man könnte sogar paradox sagen, er ist um so romantischer, je mehr er sich von der bereits aufgekommenen romantischen **Convention** entfernt. Denn auf das Wesen kommt es an; was aber das „Innerliche" betrifft, ist Musset ganz romantisch durch den ausgesprochen persönlichen Charakter seines Werkes, seine pessimistische Weltauffassung und das romantisch-religiöse Moment. Höchstens trennt ihn Selbstironie und sein Esprit von den andern „qui n'ont manqué de rien tant que d'esprit".[2])

Kapitel IV.

B. Nach der italienischen Reise.

Die G. Sand-Episode war für Musset von der einschneidendsten Bedeutung. Nicht als ob dadurch sein Leben und Dichten in andere Bahnen gelenkt worden wäre. Aber die

[1]) Foss, a. a. O., p. 35.

[2]) Brunetière, F., L'évolution de la poésie lyrique en France au XIXe siècle. P., 1895. vol. II. p. 266.

Erfahrungen in Italien führten den Dichter entschiedener, in der angebahnten Richtung, auf den Höhepunkt seines Schaffens. Sie bedeuten eine noch merklichere Abschwenkung von äußerlicher romantischer Konvention, eine weitere Verinnerlichung seines Werkes, eine noch ausgesprochener pessimistische und sentimentale Weltauffassung, eine Vertiefung des religiösen Momentes. Dann aber (ungefähr von „*Souvenir*“ ab) macht sich ein Verflachen in allen diesen Richtungen bemerkbar. Jedenfalls aber muß man sich hüten in dem Entwicklungsgang Mussets ein bewußtes, vorhergefaßtes Programm zu erblicken. Foss z. B. nennt die „*Nuit de Mai*“ eine „Art Abschiedsbrief an die Romantik“ (p. 25) und geht von der Annahme aus, daß die von der Muse angeführten Themata nicht generell (p. 43 ff.) gemeint seien, sondern in Beziehung zur Romantik stehen und sich unter gewisse Gesichtspunkte ordnen: „Die von der neuen Schule bevorzugten Länder, die ausländischen Vorbilder der Romantik, . . einzelne ihrer Führer und schließlich . . . . einige bei ihnen sehr beliebte Motive“ (p. 25). M. E. sind die Vorschläge der Muse teils allgemeiner Natur, teils beziehen sie sich auf Werke der Weltliteratur, ohne daß sich eine bestimmte Absicht in der Wahl der Themata oder in der Anordnung erkennen ließe. Obgleich sich bei Musset vor und nach der italienischen Reise eine fortschreitende Abschwenkung vom romantischen Lager erkennen läßt, so dünkt mir doch bei einer unmittelbar aus überquellenden Gefühlen heraus entstandenen Dichtung eine schematisierende Einteilung zum Zwecke einer programmatischen Erklärung weder wahrscheinlich noch wesentlich für die Wertschätzung des Werkes (cf. Foss p. 43).

Voici la verte Écosse, et la brune Italie:
Et la Grèce, ma mère, où le miel est si doux.

Mit la „verte Écosse“ ist sicherlich Scotts und Ossians Heimat gemeint (Foss p. 49), aber unter „la brune Italie“ und „la Grèce, ma mère“ werden wir wohl nichts anderes als die Stätten klassischer Dichtkunst zu verstehen haben, ohne auf dem Umweg Chateaubriand — Mme de Staël — André Chénier an die Vorläufer der romantischen Be-

wegung zu denken (cf. dagegen Foss p. 50), zumal auch die in den nächsten vv. angeführten geographischen Namen größtenteils Homers Ilias entnommen sind (p. 51). — Gegen die Voraussetzung einer peinlichen Disposition spricht auch die Unterbrechung des aufgegriffenen Themas durch die folgenden sechs Zeilen; der Vermutung eines persönlichen Protestes Mussets gegen den Romantizismus widerspricht der nur allgemein zu erklärende Vers:

Chanterons-nous l'espoir, la tristesse ou la joie.

In dem folgenden Abschnitt sieht Foss Themata, die von den ausländischen Vorbildern der Romantik und einzelnen ihrer Führer behandelt wurden. Der Sinn von

Tremperons-nous de sang les bataillons d'acier?

ist für mich: „Wollen wir Kampfszenen schildern!" Eine Beziehung zu Goethe erscheint zu entlegen (cf. dagegen Foss pp. 51 ff.), da Musset, — wie Foss (p. 54) selbst gesteht — um sich zeitgenössischen (cf. Foss p. 26 und p. 47) und modernen Lesern verständlich zu machen, doch den wesentlichen oder charakteristischen Inhalt von „Faust" hätte zusammenfassen müssen. Die nächsten fünf Verse gestatten eine allgemeine Interpretation und bedeuten dann „Aufforderung zur Darstellung von Liebesszenen" „eines Rennkampfes," „wilden Rittes" und „Dichtung religiösen Inhaltes". Der erste der hier in Frage kommenden Verse könnte leicht auch auf Shakespeare gedeutet werden (Foss pp. 56/57), die Beziehung des zweiten Verses auf Byron dagegen drängt sich nicht notwendig auf (Foss dagegen pp. 58/59); die von Foss angezogenen Danteschen Strophen drücken eine allgemeine Vorstellung zu vage aus, um mit dem prägnanten Bilde Mussets in Zusammenhang gebracht zu werden (cf. Foss pp. 59/61). In der Erklärung von

Crierons-nous à Tarquin: „Il est temps . . ."

gehe ich mit Foss einig und beziehe den Vers auf Schiller (pp. 61/64). Doch halte ich die Beziehung der Zeile:

Descendrons-nous cueillir la perle au fond des mers?

auf Vigny weder für geboten noch wahrscheinlich (cf. dagegen Foss pp. 64/65). In den „*Pensées de Jean Paul*" (8. Juni 1831; Mélanges . . p. 118) findet sich:

„Ne vous attachez point à la surface des hommes, et creusez quand vous voudrez trouver; le *talent* se cache toujours, Ne voyez-vous pas que *la perle* demeure ensevelie *au fond de l'océan*, tandis que les cadavres remontent à la surface des flots?“ — In „*On ne badine pas avec l'amour*“ (1834; III, 8; p. 333) versteht Musset unter der Perle „das Glück“: „O mon Dieu! le bonheur est une perle si rare dans cet océan d'ici-bas. Tu nous l'avais donné, pêcheur céleste, tu l'avais tiré pour nous des *profondeurs* de l'abîme, cet inestimable joyau. . .“

Für den nächsten Vers

Mènerons-nous la chèvre aux ébéniers amers?

läßt sich die von Foss vorgeschlagene Auslegung in speziellem Sinne (pp. 65/67) nicht aufrecht erhalten. Fügt sich aber nur ein Stein nicht in den Bau, so fällt die Art und Regelmäßigkeit der Einteilung, wie sie Foss vertritt, in sich selbst zusammen. — Die letzten Vorschläge der Muse enthalten, nach Foss, einige bei den Romantikern besonders beliebte Motive. Wenn auch die Verherrlichung der Jungfräulichkeit (Foss pp. 70/76) und des mittelalterlichen Rittertums (Foss pp. 76/77) einen der bevorzugtesten Vorwürfe für die romantische Poesie abgibt, so bilden doch Stoffe wie die Jagd (Foss pp. 68/70), Dichtungsgattungen wie die Elegie (Foss pp. 77/79) und Satire (Foss pp. 82/90) Gemeingut jeglicher Richtung. Die Literaturgeschichte lehrt, daß der Napoleonkult (pp. 78/82) gerade von Béranger, der außerhalb der romantischen Bewegung stand, und auch von dem klassizistischen Delavigne gepflegt wurde.

Nach meiner Auffassung also leistet Musset in der „Mainacht“ Verzicht nicht allein auf die romantische Poesie, sondern in seiner völligen Niedergeschlagenheit will er sein dichterisches Schaffen überhaupt nicht mehr aufnehmen. So verstehe ich die Worte des „Dichters“:

Je ne chante ni l'espérance,
Ni la gloire, ni le bonheur,
Hélas! pas même la souffrance.
La bouche garde le silence
Pour écouter parler le cœur.

Wollen wir im folgenden zu zeigen versuchen, wie sich die romantischen Elemente auf die Dichtungen Mussets nach der italienischen Reise, verteilen.

I. Äußerliche Elemente.

1. Wehrmann stellt für die mittlere Periode einen Prozentsatz von 32 reichen Reimen fest, also nur eine Abnahme von 7 % gegen die Dichtungen der ersten Periode. Der Prozentsatz der reichen Reime vermindert sich auf 6 % in der letzten Schaffenszeit.

2. Die kleine „*Chanson à la Zuecca*“ (1834), die Musset als einzige unmittelbare poetische Ausbeute von Italien mitgebracht hat, nähert sich im Ton den allerersten keck-übermütigen Poesien, ist aber zu unbedeutend und gequält, um überzeugend zu wirken, selbst wenn wir des Dichters Stimmung zu jener Zeit nicht kennten.

Die Tonart von Dichtungen, die solche extreme und gespannte Stimmungen wie die „*Nuits*“ übermitteln, muß sich notwendig auch durch besondere Intensität auszeichnen. In der Tat steigert der Dichter die Leidenschaftlichkeit der Sprache in den bezeichneten Gesängen durch rhetorische Mittel, wie er sie ähnlich zuvor nur noch in „*Rolla*“, später überhaupt nicht mehr zur Anwendung gebracht hat.

Vor allem fällt der Gebrauch der Anaphora auf. Ohne Vollständigkeit zu erstreben, möchte ich z. B. aus der „*Dezembernacht*“ hinweisen auf die gleichartige Aufzählung der Stätten, an denen der Dichter schon geweilt, mit der je entsprechenden näheren Bezeichnung der örtlichen Lage:

A Pise, au pied de l'Apennin;
A Cologne, en face du Rhin;
A Nice, au penchant des vallées;
A Florence, au pied des palais;
A Brigues, dans les vieux chalets;
Au sein des Alpes désolées.
A Gênes, sous les citronniers . . . etc,

auf vier Strophen desselben Gedichtes, deren Eingänge nach dem Schema a b korrespondieren:

A l'âge où l'on croit à l'amour . .
Il était morne et soucieux . .
A l'âge où l'on est libertin . .
Il secouait sous son manteau . . ,

oder, nochmal in der „*Dezembernacht*“, auf jene vier anderen, die Darstellung des Doppelgängertums zusammenfassenden Strophen, in denen, ebenfalls nach einer gewissen Norm, neunmal der Vers gleichlautend mit „*partout où*“ einsetzt.

Der Parallelismus der Anfänge bezieht sich nicht nur auf ein Wort oder einen Satzteil, sondern erstreckt sich manchmal auf einzelne Sätzchen. Viermal hebt die Muse an mit der Aufforderung: Poète, prends ton luth *(„Nuit de mai“)*. Die Häufung der „Honte à toi“ *(„Nuit d'octobre“)* gibt einen gesteigerten Begriff von der Erregung des Dichters, wie uns das wiederholte „j'aime“ *(„Nuit d'août“)* — dieses nicht nur verseinleitend gebraucht — doppelt seiner Zuversicht vergewissert. Schließlich weiß der Dichter durch den anaphorischen Gebrauch analoger Satzkonstruktionen die Wirkung zu erhöhen. Ich erinnere an die Exhortative:

Partons . . . . Éveillons . . .
Parlons-nous . . . Inventons . . .
Partons . . .

und an die Reihe grammatikalisch uniform eingeleiteter Fragen, mit denen Musset den Worten der Muse lebhaften Nachdruck zu verleihen weiß *(„Nuit de mai“)*. — Eine der Anaphora ähnliche Erscheinung bildet in gewissen Strophen der „*Dezembernacht*“ die refrainartige Wiederholung der letzten Verszeilen, in denen nur immer das Stichwort sinngemäß verändert wird:

Un . . . vêtu de noir
Qui me ressemblait comme un frère.

Dadurch weiß der Dichter in uns die beängstigende Vorstellung von der regelmäßigen Wiederkehr der unbekannten Gestalt zu erwecken und steigert unsere Spannung aufs höchste. Ähnlich gewinnen die Schlußgedanken der „*Lettre à Lamartine*“ besondere Eindringlichkeit: sie werden in einem Aufbau von Strophen zusammengefaßt, der den Schluß der Epistel äußerlich von der Struktur des übrigen Gedichtes abhebt und selbst wieder eine gewisse Wucht erhält durch den Refrain, der jeden strophischen Abschluß einleitet. — Nachdem wir schon früher eine Vorliebe Mussets für die Apostrophe, für rhetorische Fragen und Ausrufe wahrnehmen konnten, finden wir es begreiflich, daß diese rhetorischen Mittel gerade in den besprochenen Dichtungen wie sonst nirgends zur üppigsten Entfaltung gelangen. — Für romantisch halte ich auch in der „*Nuit de mai*“ den Vergleich des lyrischen Dichters mit dem Pelikan — in seiner weiten Ausführung ein Gedicht für sich —, der durch den

fremdländischen Charakter des Bildes und den rhetorischen Schwung der Sprache lebhaft an jenen anderen von der „cavale sauvage" („*Rolla*") erinnert und den vorletzten dieser Art (cf. p. 53) im Werke Mussets darstellt. So werden denn die *Poesien*, die den Höhepunkt von Mussets Schaffen bedeuten, von einer Energie, einem hinreissenden Schwung und beredtem Feuer getragen, die sie häufig der lauten Tonart der Romantiker nähern; doch was diesen, besonders V. Hugo, als Deklamation vorgeworfen wird, ist bei unserem Dichter der adäquate Ausdruck einer aufs äußerste gesteigerten Leidenschaft.

Zeitlich, wie der Veranlassung nach steht die „*Confession d'un enfant du siècle*" den eben besprochenen Dichtungen am nächsten (1834—1836). Es ist wohl das Werk, in dem der Dichter dem Ausdruck der Leidenschaften, die ihn bewegten, am wenigsten die Zügel anlegt. Über den Stil urteilt Paul Lindau.[1]) „Der Stil ist bisweilen von einer bewunderungswürdigen Klarheit, Schönheit und Einfachheit, dann aber auch wieder mitunter recht schwülstig, inkorrekt und manieriert". Secrétan[2]) sagt darüber: „Les procédés y sont parfois trop *violents*, les termes techniques trop nombreux, *les metaphores trop hardies*, le cynisme n'est pas suffisamment évité, il y a de *la déclamation*, *de l'exagération*, tout cela est vrai, mais aussi quelle aisance et souvent quelle concision de style!" — M. E. hat die „*Confession*" am meisten von allen Erzeugnissen des Dichters gealtert, gerade weil sie in sprachlicher Gestaltung so ausgeprägt den Stempel ihrer Epoche trägt. —

Leichte und schwere Stürme haben nach der G. Sand-Periode noch Mussets Herz bewegt, doch keine Leidenschaft hat des Dichters Innere je so in seinen Tiefen erschüttert wie die Liebe zu jener Frau. Wenn die Tonart der Erzeugnisse, die in der Zeit entstanden, in welcher Mussets Erregung aufs äußerste gestiegen, den höchsten Grad der Leidenschaftlichkeit erreicht hat, so werden die Dichtungen später, wenn sich die Wogen der Erregung geglättet haben, in ruhigerem Laufe dahinströmen. — „*Souvenir*" (1841) gehört inhaltlich zu den Nachtgesängen (cf. p. 69 dieser Abhandlung). Auch in ihrer Ton-

[1]) Lindau, a. a. O. p. 198.
[2]) Secrétan, a. a. O., p. 105.

art überragt diese Dichtung die Gruppe der sie umgebenden Erzeugnisse an überzeugender Kraft verhaltener Leidenschaftlichkeit und an Innerlichkeit und erweist sich besonders durch den letzteren Zug mit dem Zyklus der „*Nachtgesänge*“ und der „*Letttre à Lamartine*“ verwandt.

Wiederholt hat Musset vor der italienischen Reise den Ton gefunden,[1]) den er von nun an zur vorherrschenden Geltung bringen wird: es ist eine Mischung von Preziosität und Qualitäten, die sich aus dem „esprit gaulois“ des Dichters erklären lassen und die romantisches Pathos mehr und mehr ausschließen. Auch die unmittelbar vor den „*Nachtgesängen*“ entstandenen „*Bonne Fortune*“ und „*A Mme*“ (1834 und 1835) weisen eine glückliche Verbindung der beiden erwähnten Elemente auf; ebenso haben sich die in „*Barberine*“, „*Le Chandelier*“ eingestreuten Poesien sowie das Gelegenheitsgedicht „*an Ste. Beuve*“ und die doppelte Übertragung der Horazschen Ode durch die tändelnde Behandlung der Gefühle, eine graziöse, oft launige Darstellung scharf von der leidenschaftlichen Tonart der sie umgebenden „*Stances à la Malibran*“ und „*Nuit d'octobre*“ ab. Als typische Beispiele der sich bei Musset so vortrefflich ergänzenden Mischung preziöser und „gallischer“ Elemente seien aus den nächsten Jahren erwähnt: „*A la Mi Carême*“ (1838), „*A une fleur*“ (1838), „*A Mlle* (....)“, „*Impromptu*“ (1839), „*Chanson*“ (1840).[2]) Besonders die in Sonetten abgefaßten Widmungen zeigen Mussets reizendes Talent, preziöse Galanterien, liebenswürdige Komplimente mit der jener Form geläufigen geistreichen Pointierung zu verbinden: „*A Alfred Tattet*“ (1838), „*Jamais*“ (1839), „*Marie*“ (1842), „*A Mme G . . .*“ (1842) — hierher gehören auch die beiden aus dem Jahre 1842 stammenden Rondeaux, die drei an „*Mme Ménessier*“ gerichteten Sonette[3]), „*A Victor Hugo*“ (1843). Der Anteil, der den beiden Elementen in den einzelnen Dichtungen zukommt, ist verschieden. Wenn in den eben erwähnten Poesien das Preziöse vorwiegt, so sind andere, in derselben Epoche enstandenen Dichtungen mehr von „gallischem Geiste“

---

[1]) cf. die Gelegenheitsgedichte in der 1. Sammlung der „*Poésies*“.

[2]) Hierher gehören auch die in die „œuvres posthumes“ aufgenommenen Gelegenheitsgedichte.

[3]) Werner, a. a. O., pp. 120ff.

gesättigt. Der „bon sens", der Auswüchse auf politischem, sozialem und literarischem Gebiete klar erkennt, der kritische Sinn und die satirische Veranlagung, die jene Schäden an den Pranger stellen und der Lächerlichkeit preisgeben, machen sich überwiegend in Dichtungen wie „*Dupont et Durand*" (1838), „*Une soirée perdue*" (1840), „*Sur la paresse*" (1841) fühlbar. In den beiden letztgenannten beruft sich Musset mit absichtlicher Betonung ihrer gallischen Rasseeigentümlichkeiten auf Molière und Mathurin Regnier. Den ausgesprochensten Vertreter des „esprit gaulois", Lafontaine, weiß Musset mit einer nur aus frappanter Kongenialität zu erklärenden Meisterschaft in „*Silvia*" (1839) und „*Simone*" (1840) nachzuahmen. Die enge Verwandtschaft der beiden Dichter äußert sich hier nicht nur in der Wahl eines jener auch Lafontaine sympathischen Stoffe aus Boccaccios Novellensammlung, sie erstreckt sich vor allem auf die erstaunliche Beherrschung des „sobre et franc langage"

> Dont il (Lafontaine) enseignait la douceur,
> Le seul français, et qui vienne du cœur

(und auch in der Aneignung des freien Rythmus, den Lafontaine in seinen Fabeln und „Contes" bevorzugte).

Farblos erscheinen „*Sur les Débuts des M^lles Rachel et Pauline Garcia*" (1839) und „*Le treize Juillet*" (1843); leidenschaftlichere Töne schlägt das früher entstandene Gelegenheitsgedicht: „*Sur la naissance du comte de Paris*" (1838) an, dem man manchmal den Vorwurf romantischer Deklamation nicht ersparen möchte.

Interessant ist aus der G. Sand-Periode das Bild:

> Lorsque le laboureur, regagnant sa chaumière . . .
> (*Lettre à Lamartine* pp. 87/88, [1836]),

zu vergleichen mit den aus dem Jahre 1840 stammenden Strophen „*La Tristesse*" und zu sehen, wie dort höchste Leidenschaftlichkeit der Sprache, hier größte Schlichtheit des Tones uns eine und dieselbe Stimmung des Dichters vermitteln. „*Le Souvenir*" (1841) erweist seinen Zusammenhang mit den auf die frühere Geliebte bezüglichen Poesien auch in einer zwar

---

[1]) Brunetière (L'évolution, t. 2, p. 281), sagt davon: Aucune image ne saurait mieux rendre la désolation ou la dévastation de ce cœur de poète, et la triste histoire des dernières années de Musset est tout entière écrite là.

verhaltenen, aber nichtsdestoweniger überzeugenden Wucht des Ausdrucks, die mit dem tönenden Redeschwung der Romantiker nichts gemein hat.

In den Poesien der letzten Periode ist sowohl romantisch-deklamatorisches Pathos wie jegliche Leidenschaftlichkeit des Tones ausgeschlossen. Naive Heiterkeit und Humor atmen die Verse „*An Ch. Nodier*“ (1843), ein großer Teil von „*Le mie prigioni*“ (1843) und der „*An Paul de M. zu dessen Rückkehr aus Italien*“ verfaßten Strophen (1844). In keiner Chanson ist vielleicht der Pariser Atelierton so glücklich getroffen wie in „*Mimi Pinson*“ (1845). Und von all diesen Zügen etwas und dazu noch ein Stück gewinnender Preziosität enthalten z. B.: „*Adieu, Suzon!*“ (1844), „*Par un temps mauvais*“ (1847). Das preziöse Element wiegt auch gegen den Schluß von „*Sur trois marches de . . .*“ vor, während leichte Satire, Witz und unbefangene Laune in den übrigen Teilen dieses Gedichtes ihr Spiel treiben.

Die Tonart der dramatischen Produktion nähert sich in den Stücken der zweiten Periode am meisten dem romantischen Pathos, in denen die Intensität der Liebe und des Pessimismus des Dichters vorzüglich zum Ausdruck gelangen, also hauptsächlich in den zur G. Sand-Periode gehörigen „*On ne badine pas . . .*“, „*Lorenzaccio*“, „*Chandelier*“ „*Il ne faut jurer . . .*“. Den Übergang zu den „Proverbes“ bildet „*Le chandelier*“. Bezeichnende Merkmale dieser Gattung nehmen in dem Stücke einen breiten Raum ein: der leichte Konversationston herrscht in einigen Szenen vor (I, 1, pp. 223—227; I, 2, pp. 238—243), sprudelnder Witz, der auch die Zote nicht verschmäht (I, 1, p. 226), bekundet sich in manchen Wendungen (I, 1, pp. 220—221; II, 1, p. 245), ausgelassene Fröhlichkeit in der Komik einzelner Situationen (I, 1; II, 1; III, 4). Dazu kommt von Anfang bis zum Ende ein völliger Mangel an Moral; die soeben angeführten Eigenschaften bilden gleichzeitig die Hauptelemente des „esprit gaulois“, der in den „Proverbes“ eine hervorragende Rolle spielt.

Die Eleganz und Leichtigkeit des Tones: hauptsächlich „l'art de causer, de plaisanter, de conter agréablement, et

souvent, en parlant beaucoup, et en parlant bien, de ne rien dire — ou peu de chose! — "offenbart in den „Proverbes": „*Caprice*" „*Il faut qu'une porte* . .", „*On ne saurait penser* . .", „*l'Ane et le Ruisseau*", sowie in den Konversationsstücken „*Louison*", „*Bettine*" den für den geborenen Pariser typischen esprit Mussets. Dazu kommt in jenen Stücken noch Preziosität des Stiles und Feinheit in der Sonderung intimer Regungen, die an Marivaux und überhaupt an das 18. Jahrhundert erinnern.

Besonders die ersten und die persönlich gefärbten Novellen unterscheiden sich durch eine temperamentvolle Tonart von den späteren und von den nicht mit persönlichen Zügen durchsetzten Erzeugnissen dieser Gattung.

Die Erzeugnisse Mussets, die sich auf die G. Sand-Episode beziehen („*Nuits*" und Dichtungen ähnlichen Charakters, „*Confession*", die p. 54 angezogenen Stücke und Novellen) erinnern durch die Leidenschaftlichkeit der lauten Tonart an romantische Dichtungen. — Der preziöse Zug und „esprit gaulois" herrschen in den Poesien, im Theater und in nicht persönlich gefärbten Novellen der letzten Schaffensjahre Mussets vor und verdrängen romantisches Pathos vollständig.

3. Drei der nach der italienischen Reise entstandenen Poesien sind mit epischen Elementen durchsetzt: „*Bonne Fortune*" (1834), „*Silvia*" (1839) und „*Simone*" (1840). Die beiden letzteren Dichtungen führen nach Italien.

Von den dramatischen Erzeugnissen spielt „*Lorenzaccio*" (1834) in Florenz, „*Barberine*" (1835) in Ungarn, „*Carmosine*" (1850) in Sizilien, „*Bettine*" (1850) im modernen Italien.

Von den Novellen begibt sich nur „*Le fils du Titien*" in der Fremde: in Italien.

Zugleich wollen wir in diesem Abschnitte den Einflüssen nachspüren, die Musset für jene Epoche von fremden Literaturen kamen.

„*Silvia*" und „*Simone*" beruhen auf Erzählungen „Boccacios. Vom gesamten französischen Theater ist der Geist Shakespeares wohl am ausgeprägtesten in manchen dramatischen Erzeugnissen Mussets zu spüren.

Die Kosten einer grotesken Wirkung haben in „*On ne badine pas avec l'amour* "Bridaine, Blazius, Dame Pluche und der

Baron zu bestreiten. Die Anregung zu manchen Motiven bei der Gestaltung dieser Figuren mag Musset von Shakespeare erhalten haben (cf. Lafoscade, pp. 86—88); ein bevorzugtes Mittel, komischen Effekt zu erzielen, besteht bei Musset wie Shakespeare in dem Parallelismus der Darstellung. Am konsequentesten in seinem Theater hat Musset diese Technik wohl in unserem Stücke beim Auftreten jener „Fantoches" durchgeführt, denen er automatisch gleichmäßige Züge in ihrer Sprache, ihrem Charakter und ihren Handlungen leiht (z. B. I, 1; I, 2; I, 3; III; Laf. pp. 243/244); ebenso ist in der analogen Art der Einführung Perdicans und Camilles (I, 1, 2), in der Voraussetzung ihrer sich völlig entsprechenden äußeren Verhältnisse (I, 1—3) (cf. Lafoscade p. 243) das Prinzip des Parallelismus zur Anwendung gebracht.

Die geistreiche Biographin Mussets, Barine[1]), nennt „*Lorenzaccio*" un rêve historique qui est la seule pièce „*shakespearienne*" de notre théâtre." In Lorenzo hat Musset einen Menschen geschaffen, der zu einem Vergleich mit Hamlet, der kompliziertesten Gestalt im Theater Shakespeares, herausfordert. Nach der tiefgründigen vergleichenden Analyse der beiden Charaktere, die Lafoscade (pp. 78—84) gibt, bleibt dem Nachlesenden vielleicht noch die Bemerkung, daß die Darstellungsart Mussets bisweilen nicht an die Gestaltungskraft seines Vorbildes reicht und daß das Peinliche der Voraussetzung dem Helden Mussets die Sympathien verscherzt, die wir dem dänischen Prinzen entgegenbringen.

„*Barberine*" (1835) geht mit Shakespeares Cymbeline auf die 21. Novelle Bandellos zurück. Mit „*Carmosine*" (1850) zaubert uns Musset wieder eines jener romantischen Lustspiele vor, die uns in ihrer Eigenart vorzüglich an Shakespeare erinnern. Wie Shakespeare häufig in jener Gattung, so fußt auch Musset hier auf einer italienischen Novelle (Decamerone: 7. Nov. des 10. Tages).[2]) Neu führt hier Musset Ser Vespasiano ein, nicht sowohl um ein Gegenstück zu dem anderen Liebhaber Carmosines, Perillo, zu haben, sondern wohl auch um eine grotesk wirkende Figur nach dem Muster ähnlicher Shakes-

[1]) Barine, a. a. O., p. 120.

[2]) Lafoscade, a. a. O., p. 77.

pearescher Gestalten auf die Bühne zu stellen.[1]) Mit diesem zeigt auch De Paque eine gewisse Verwandtschaft. Dem Sänger Minuccio fällt neben der Rolle des geschäftigen Vermittlers die Aufgabe zu, ähnlich den Shakespeareschen Narren, uns mit geistreich geklügelten Fragen und Antworten zu unterhalten.[2]) — Das versonnene Wesen Carmosines, ihre Resignation, die Keuschheit, mit der sie ihr Herzensgeheimnis vor der Welt zu hüten sucht, stehen den Mädchengestalten deutscher Dichter, gerade deutscher Romantiker sehr nahe.

Das „Ausländische" verschwindet fast in den Poesien nach der italienischen Reise. Vier der gleichzeitigen dramatischen Werke und eine Novelle gehen in der „Fremde" vor sich. — Unter fremdländischen Einflüssen macht sich besonders deutlich der Shakespeares in „*Lorenzaccio*" und „*Carmosine*" geltend, auch in einzelnen Zügen von „*On ne badine pas*" ist er zu spüren; „*Barberine*" beruht auf einem Stücke Shakespeares.

4. Das „Mittelalterliche" tritt auch in der zweiten Schaffensperiode Mussets nicht sonderlich hervor. „*Silvia*" und „*Simone*" haben sich vor Boccaccio zugetragen; von den dramatischen Produktionen spielt „*Barberine*" unter Mathias Corvinus, „*Carmosine*" zur Zeit Peters von Aragonien. Die meisten andern Erzeugnisse des Dichters begeben sich in der Moderne, bis auf „*Lorenzaccio*" und die Novelle „*Le fils du Titien*", in denen Musset die italienische Renaissance behandelt. „*Louison*" und einige Novellen sind in das 18. Jahrhundert verlegt.

5. Das Malerische. Wohl schildern „*Silvia*" und „*Simone*" durch die südliche Sonne erhitzte Leidenschaften, aber Italien bedeutet hier für unsern Dichter nicht — wie für die Romantiker — das Land sprühender Farbenkontraste, und von jenen gesteigerten Leidenschaften berichtet der Dichter nicht mit dem naiven Realismus der romantischen Schule, er besieht sie mit skeptischem Lächeln wie einst sein Vorbild, der welterfahrene Boccaccio.

„*Lorenzaccio*" ist ein historisch-romantisches Drama, auf breitester Grundlage aufgebaut. Die „couleur locale" gibt

---

[1]) Lafoscade, a. a. O., p. 160.

[2]) Fricke, a. a. O., p. 56.

hier Musset wieder — nicht aber in der äußerlichen Auffassung, wie wir ihr häufig bei den Romantikern begegnen: durch langatmige szenische Angaben. Die einzelnen örtlichen und zeitlichen Züge fügen sich in „*Lorenzaccio*“, innerlich verarbeitet, zu einem Gesamtbild von „Florenz um 1536“. Finster beherrscht die Zitadelle mit der deutschen Besatzung die Stadt; der Unmut der Bürger (I, 2; pp. 12/13; p. 14; I, 5; p. 33), die Brutalität der Soldaten (I, 2; p. 14; I, 5; p. 35; III, 3; p. 102) lenken da und dort unsere Blicke auf sie. Die Paläste bevölkern sich mit den vornehmsten Familien. Ganze Szenen (I, 1; I, 2; pp. 15—17; I, 5; pp. 37—39), dienen dazu uns die Verworfenheit des Herzogs Alexander und seiner Anhänger zu schildern und im Gegensatz dazu das sympathische patriotische Verhalten der Strozzi (1, 5; pp. 36—39; II, 1; II, 5; III, 2; III, 3; III, 7) zu beleuchten. In den beiden letzten Akten wendet sich unser Interesse oft nur mittelbar von den innerpolitischen Verhältnissen von Florenz der Hauptgestalt des Dramas zu. Der Kardinal Cibo[1]) (I, 3; II, 3; III, 5; IV, 5) gewährt einen Einblick in die päpstliche und kaiserliche Politik, welche die Uneinigkeit der Republikaner und die allgemeine Zerrüttung für ihre Zwecke auszubeuten sucht. Die Stimmung des Volkes belauschen wir in den Gesprächen des Goldschmiedes und des Seidenhändlers (I, 2; I, 5; V, 5), die, nach persönlichen Vorteilen abwägend, die Lage beurteilen. Doch würde das Zeitbild unvollständig sein, hätten nicht auch die wissenschaftlichen und künstlerischen Bestrebungen der Renaissance in unserem Drama Vertreter gefunden. Lorenzo selbst war früher ein „étudiant pénible“ (III, 3; p. 112); seine Mutter sieht ihn noch „rentrer de son collège, tout baigné de sueur avec ses gros livres sous le bras“ (I, 6; p. 41) oder sie stellt sich ihn wieder vor „lui qui passait autrefois les nuits à travailler“ (II, 4; p. 69). Ja, die Lektüre des Brutus von Plutarch hat in ihm zum erstenmal den Gedanken rege gemacht zum Tyrannenmörder zu werden und sich ähnlicher Mittel zu bedienen wie der Römer (III, 3; pp. 112 ss.). Auch Catherine Ginori, die Tante Lorenzos, beschäftigt sich mit klassischen Studien (II, 4; pp. 68/69). Typisch für jene Epoche erscheint

[1]) Lafoscade, a. a. O., pp. 146/147.

uns das ehrwürdige Familienoberhaupt der Strozzi, Philippe Strozzi. Über seinen Büchern hat er für sein Vaterland zu handeln vergessen (II, 5; p. 82: „Je me suis couché sur des livres, et j'ai *rêvé* pour ma patrie ce que j'admirais dans *l'antiquité*;" die Geschichte der Alen lehrt ihn den Seinen von einer gewaltsamen Verfassungsänderung abraten (III, 2; pp. 97/98) und wenn er später (Akt 4 und 5) in vollständiger Tatenlosigkeit verharrt, so hat daran nicht nur das einstürmende Schicksal seinen Teil, sondern auch die Gewöhnung des Altertumbegeisterten an eine tatenfremde Beschaulichkeit. Die Quelle gibt Musset willkommene Gelegenheit auch einen Maler einzuführen (II, 2). Den Schönheitskult und jene hohe Auffassung, die Musset stets an den Künstlern der Renaissance bewundert hat, überträgt er auch auf Tebaldeo Freccia.[1]) Auch Cellini, „ce grand gaillard", sehen wir in einer Kneipe gestikulieren (I, 5; p. 34; cf. auch II, 2). Interessant ist die Bemerkung Lafoscades (p. 129), daß der Dichter für jenen „hableur" ursprünglich eine eigene Szene vorgesehen hatte.

So gewährt uns denn „*Lorenzaccio*" Einblicke in die politischen Strömungen, das gesellschaftliche Leben, die wissenschaftlichen und künstlerischen Bestrebungen seiner Zeit, und wohl mit Recht sagt Lafoscade (p. 131) davon: „*Lorenzaccio*" est de beaucoup la plus profonde et la plus vivante des études historiques que nous offre le théâtre romantique."

Daß gerade die vage Darstellung der örtlichen und zeitlichen Verhältnisse in „*Barberine*" und in „*Carmosine*" uns berechtigt, diese Stücke dem romantisch-märchenhaften Theater Mussets beizuzählen, soll später (p. 88) gezeigt werden.

In der Novelle „*Le fils du Titien*" wird dagegen wieder das künstlerische Leben und Treiben der von Musset stets bevorzugten italienischen Renaissance eingehend behandelt.

So tritt denn in den dichterischen Erzeugnissen Mussets aus der zweiten Epoche das „malerische" Element — ausgenommen in „*Lorenzaccio*" — in den Hintergrund. „*Lorenzaccio*" allerdings hat in der vertieften Darstellung des

---

[1]) Lafoscade, a. a. O., pp. 127/129.

örtlichen und zeitlichen Colorits in der romantischen Literatur der Franzosen kein Seitenstück aufzuweisen.

6. Die Vermischung der Gattungen — der Stände — Behandlung von örtlich-zeitlicher Einheit.

Die Mischung eines rein lyrischen Inhaltes mit der dramatischen Form, die im Zyklus der „*Nachtgesänge*“ — mit Ausnahme der „*Dezembernacht*“ — durchgeführt ist, kann romantisch genannt werden.

Schwerlich ließe sich ein „*genre*“ für „*On ne badine pas* . . .“ feststellen. Dem klassischen Theater ist der Chor entnommen, als Titel wählt der Dichter ein „proverbe“ ohne daß das Stück im übrigen Merkmale dieser von Leclerq und Carmontelle gepflegten Gattung an sich trüge.[1]) Musset selbst bezeichnet es als eine „comédie“, während es tatsächlich durch die Mischung des tragischen und komischen Elementes dem Drama näher zu stehen scheint. „Zufälligkeiten“, auf denen die äußere Handlung sich aufbaut und weiter entwickelt, wie die verschiedenen Belauschungen (I, 3; p. 267; II, 3 (cf. II, 5; p. 289); III, 3; p. 313), das Abfangen des Briefes (III, 2) entsprechen dem Lustspielcharakter, der da und dort das tragische Element ablöst oder mildert. Dies letztere gelangt am deutlichsten am Schluß des Stückes zum Ausdruck: in dem Tode Rosettes und der Nichtverwirklichung des von Anfang an gestellten Problems. Diese kühne Verbindung heterogener Züge darf uns nicht überraschen, nachdem im Keime die Romantiker schon ein Beispiel dafür im Drama gegeben haben; die glückliche Weitergestaltung dieses Prinzips bei Musset macht mit einen Hauptreiz seines Theaters aus.

Innerhalb des breit angelegten geschichtlichen Rahmens spielt sich die Handlung von „*Lorenzaccio*“ ab, tragisch an und für sich, doch manchmal unterbrochen von einer grotesk wirkenden Episode, wie die der beiden Pedanten (V, 5; pp. 195—198), einer „scène de haute comédie“[2]): II, 4; pp. 73—75, oder abgeschwächt im Tone durch volkstümliche Szenen, (I, 2;

---

[1]) cf. die Titel: „La coupe et les lèvres“, „A quoi pensent les jeunes filles“, Marrons du feu“, „L'âne et le ruisseau“.

[2]) Lafoscade, a. a. O., p. 246.

I, 5; V, 5), in denen sich der Dichter ein leichtes Lächeln nicht versagen kann.

„*Le chandelier*" steht in der Mitte zwischen den romantischen Lustspielen und den ‚Proverbes'. Ihm fehlt von jenen die Unbestimmtheit der Angaben über Ort, Zeit und über äußere Verhältnisse der Personen, die der Fantasie der Leser noch weiteren Spielraum ließe. Dagegen erscheint der schwärmerische Liebhaber Fortunio dem wirklichkeitsentrückten Charakter der oben erwähnten Gattung nicht fremd. Die innere Wandlung, die sich an den Personen selbst vollzieht könnte gut eine Illustration zu dem Sprichwort abgeben, „Wer andern eine Grube gräbt . . ." oder, wie Lafoscade (p. 44): meint: Tel, comme dit Merlin, cuide engeigner autrui".[1]) Tragische und komische Elemente stehen auch in diesem Stücke schroff gegenüber.

„*Il ne faut jurer* ..," steht den „Proverbes" näher als „Le chandelier". Nur die äußeren Geschehnisse sind hier reicher und verwickelter als sie sonst in jener Gattung zu sein pflegen. Wirklich tragische Elemente fehlen.

Eine Vermengung tragischer und komischer Elemente ist für die ausgesprochenen „Proverbes": „*Caprice*", „*Il faut qu'une porte* ..." „*On ne saurait penser* ..." „*L'âne et le ruisseau*", sowie für „*Louison*" und „*Bettine*" nicht zu konstatieren.

Die Lustspielfiguren in „*Carmosine*" greifen gewöhnlich dann in die Handlung ein, wenn diese eine tragische Wendung zu nehmen droht.

Ein demokratischer Zug, der sich in der Vermischung der Stände in seinem Theater und manchen Novellen zeigt, geht durch Mussets Werk auch in der hier zu behandelnden Periode. Perdicans Liebe zur Baronesse wird seine Liebe zur ländlichen Rosette parallel gestellt („*On ne badine pas* ..."). Lisette („*Louison*") läßt sich die Liebesanträge eines Herzogs gefallen und erhört die Werbungen ihres ländlichen Verehrers Berthaud. „*Carmosine*" verzehrt sich in unglücklicher Liebe zum König. Mit besonderer Wärme nimmt sich der Dichter der Grisetten in den Novellen „*Frédéric et Bernerette*" und „*Mimi Pinson*" an.

---

[1]) Über die Tonart von „Le chandelier" cf. p. 75.

In der Behandlung der Einheit des Ortes verfährt Musset vollständig willkürlich in „*On ne badine pas...*" Weder in der Wahl noch im Wechsel des Ortes hat sich Musset in „*Lorenzaccio*" eine Beschränkung auferlegt. In bunter Folge ziehen Kirchen, Straßen, Plätze, ein Garten an uns vorüber; der Dichter führt uns in die Gemächer und Säle der Strozzi, des Herzogs, Lorenzos, des Marquis de Cibo; wir begleiten ihn nach Montolivet. Von 37 Szenen gehen nur zwei unmittelbar aufeinanderfolgende (IV, 2 und 3) an demselben Orte vor sich; im letzten Akte wechselt der Schauplatz zwischen Venedig und Florenz. — Auch die Einheit der Zeit opfert Musset gerne der geschichtlichen und psychologischen Treue. Konnte sich der Dichter, da er „*Lorenzaccio*" nicht mit Rücksicht auf Bühnenwirksamkeit schrieb, eine freiere Behandlung des Ortes und der Zeit gestatten als die Romantiker, so glaubte er die Einheit des Interesses nicht aufgeben zu können, ohne dem Stücke den Charakter eines Theaters zu nehmen. Auch in den folgenden „*Le chandelier*", „*Barberine*", „*Il ne faut jurer...*" hält sich Musset an örtliche oder zeitliche Einheit nicht gebunden. Dagegen erheischen die „Proverbes" Konzentration auf einen Ort in möglichst beschränkter Zeit („*Caprice*", „*Il faut qu'une porte*", „*On ne saurait penser à tout*"). In den Konversationsstücken „*Louison*" und „*Bettine*" wird die Einheit des Ortes dagegen wieder freier behandelt. Da Musset „*Carmosine*" für die Bühne schrieb, so verlegt er die verschiedenen Szenen eines jeden Aktes auf eine Örtlichkeit, freilich opfert er so manchmal, wie Lafoscade (pp. 253/254) bemerkt, die innere Wahrscheinlichkeit einer geschlossenen Bühnenwirkung.

Die Verbindung komischer und tragischer Elemente, die freie Behandlung des Ortes und der Zeit in den meisten und bedeutendsten der in der zweiten Periode entstandenen dramatischen Erzeugnisse Mussets erweisen sich als romantische Züge; diese fehlen in den „Proverbes". Eine eigentümliche, aber reizvolle Erscheinung, die im Grunde auf das Prinzip romantischer „Freiheit" zurückgeht, stellt die Verquickung mancher den „Proverbes" eigenen Züge mit den anderen dramatischen Gattungen zugehörigen Motiven dar, wie in „*On*

ne badine pas ...", „*Le chandelier*", „*Il ne faut jurer* ...". — Die demokratisch-romantische Vermischung der Stände ist auch in einzelnen Stücken dieser Periode, sowie in Novellen durchgeführt.

7. Romantisch durch den märchenhaft unbestimmten, poetischen Charakter der Örtlichkeit erweist sich „*On ne badine pas* . . ." Musset läßt die erdachten köstlichen Landschaften in diesem Stücke nicht in trockenen Angaben vor uns erstehen, er weiß sie durch den Mund der dichterischen Gestalten selbst hervorzuzaubern.[1])

Perdican: Voilà donc ma *chère vallée*! mes *noyers*, mes *sentiers verts*, ma *petite fontaine*.... (I, 4; p. 271.)

Perdican: J'aurais voulu m'asseoir avec toi sous les *marroniers du petit bois*, et causer de bonne amitié une heure ou deux. (II, 2; p. 280)

Perdican: ...j'ai entendu remuer dans les *broussailles*, et il m'a semblé que c'était un pas de biche... (II, 5; p. 289)

Perdican: ...Lève-toi et approchons-nous de cette fontaine. Nous vois-tu tous les deux, dans la source, appuyés l'un sur l'autre? (II, 3; p. 314)

Perdican: Tu ne sais pas lire; mais tu sais ce que disent ces *bois* et ces *prairies*; ces *tièdes rivières*, ces *beaux champs* couverts de moissons, toute cette *nature splendide* de jeunesse. (*Tu reconnais tous ces milliers de frères, et moi pour l'un d'entre eux.*[2]) III, 3; p. 116. — Auch die vagen Angaben über äußere Lebensverhältnisse der Personen passen gut zu dem wirklichkeitsfernen Charakter des Stückes.

In das Gebiet des romantischen Lustspiels gehört auch der Liebhaber Fortunio („*Chandelier*").

Eine eminent poetisch-romantische Szene hat Musset mit der letzten des dritten Aktes von „*Il ne faut jurer de rien*" geschaffen. Eine wunderbar zarte äußere Umgebung vermittelt die lyrische Stimmung des köstlichen Liebesduettes: Es ist

---

[1]) Lafoscade, a. a. O., p. 243.

[2]) Eine ähnliche Stelle findet sich auch im 10. Brief Mussets aus der 4. „série" (1835): „. . elle comprendra bien ce que disent tous ces oiseaux, toutes ces *rivières* avec les harmonies du monde. *Elle reconnaîtra tous ces milliers de frères, et moi pour l'un d'entre eux;* . . . Décori, p. 231.

Sommernacht, der Mond versilbert die Umrisse der Birken und eines Felsens, der die Liebenden den spähenden Blicken entzieht (p. 365); der Stern der Liebe, „la plus belle perle de l'océan des nuits" (p. 374), glitzert wie eine Träne am Himmel; der Gesang eines Vogels lockt zum Glück (p. 369).

Wenn auch erst die zweite Bearbeitung von „*Barberine*" (1840) deutlichere Spuren der Beeinflussung durch Shakespeare zeigt,[1]) so ist doch schon auch die erste Fassung auf den Grundton der märchenhaft-romantischen Lustspiele Shakespeares gestimmt: Ort und Zeit werden nur flüchtig skizziert: Ungarn unter Mathias Corvinus. Béatrix d'Aragon erscheint wie eine gute Märchenkönigin von „Irgendwo" und „Irgendwann." Die Einführung des fantastischen Polacco, die Erzählung des Glücksritters Uladislas (I, 4) vom Riesen Molock verstärken den märchenhaften Charakter, der schon der italienischen Novelle anhaftet.

Fünfzehn Jahre nach „*Barberine*" schrieb Musset noch ein romantisches Lustspiel in der Art Shakespeares: „*Carmosine*" (1850) (cf. pp. 56/57). Wie sein Vorbild besteht Musset nicht auf einer minutiösen Darstellung des historischen Hintergrundes: allgemein-szenische Angaben, einige Bemerkungen des Königs, Pierre d'Aragon von Sizilien, über die politische Lage (II, 5) genügen als Folie für die Handlung. Um eine Analogie zu Carmosines Charakter im Werke Mussets selbst zu finden, müssen wir bis auf „*A quoi rêvent les jeunes filles*" zurückgehen. Nur mutet uns Carmosines Schwärmerei noch weit romantischer an als die modernen Träumereien des Schwesterpaares Ninon und Ninette. „*Carmosine*" nimmt durch seinen ausgesprochen romantisch-märchenhaften Charakter unter den letzten Werken des Dichters eine solch exceptionelle Stellung ein, daß man schon nach einer Erklärung gesucht hat. Fricke (pp. 61/62) vermutet, daß der Plan zu „*Carmosine*" schon aus einer früheren Periode stamme und sucht seine Annahme damit zu stützen, daß der Kavalier, „der in der italienischen Erzählung Lisa — Carmosine zur Frau erhält", Perpikone heißt, während Perdikan auch der Name des Helden

[1]) Lafoscade, a. a. O., p. 74.

in dem 1834 entstandenen „*On ne badine pas avec l'amour*" ist Doch scheint mir diese Erklärung wenig befriedigend. Nach dem durchschlagenden Erfolg einiger Stücke: „*Caprice*",[1] „*Il ne faut jurer* . . .",[2] „*Chandelier*"[3] versuchte sich Musset unmittelbar für die Bühne. Es entstanden so „*Louison*", „*On ne saurait penser*. .", „*Carmosine*" und „*Bettine*". Keines dieser letztgenannten Erzeugnisse ist aus einem inneren Erlebnis des Dichters herausgewachsen und schon dadurch nehmen sie eine Sonderstellung in seinem Werke ein. — „*Louison*" und „*Bettine*" enthalten Rollen, die vom Autor befreundeten Schauspielerinnen zugedacht waren.[4] „*On ne saurait penser*..." erweist sich als unselbständige Überarbeitung eines „Proverbe" von Carmontelle. Das dramatische und psychologische Interesse, das ihm der Stoff der italienischen Novelle zu sichern schien, war wohl unserem Dichter für die dramatische Gestaltung von „*Carmosine*" bestimmend.

Durch das imaginäre Milieu in „*On ne badine pas*..." und einer Szene von „*Il ne faut jurer*...", sowie durch den wirklichkeitsfremden Charakter in „*Barberine*" und „*Carmosine*", der an die romantischen Lustspiele Shakespeares erinnert, kommt das „Märchenhaft-Phantastische" in der zweiten Periode von Mussets Schaffen zu seinem Rechte.

Fassen wir die in diesem Kapitel gewonnenen Gesichtspunkte zusammen:

In der zweiten Periode beobachten wir eine weitere Abkehr Mussets von romantischen Neuerungen. Der reiche Reim z. B. wird immer seltener. Die Sprache, die sich den dichterischen Erzeugnissen der G. Sand-Periode durch Leidenschaftlichkeit der Tonart auszeichnet, verliert in den letzten Jahren an Pathos. Das Ausländische, Mittelalterliche und Malerische nehmen einen bedeutenden Platz nur im Theater der zweiten Epoche ein — in den letzten Schaffensjahren verlieren sie sich auch hier —; aber es gelingt Musset durch eine vertiefte Auffassung der letzt-

---

[1] Biogr. pp. 306/307.

[2] ibid. pp. 309/310.

[3] ibid. p. 311;

[4] ibid. p. 310; p. 316.

genannten äußerlichen Elemente mit „Lorenzaccio“ das einzige französische historisch-romantische Drama im Sinne Shakespeares zu schaffen. Einer weitherzigeren Interpretation von der Vermischung der Gattungen, als sie die schon in einer gewissen Konvention befangenen Romantiker seiner Zeit betätigten, verdankt Musset den eigenartigen Reiz von Stücken wie „*On ne badine pas . . .*“, „*Il ne faut jurer . . .*“ So zeigt sich denn Musset gerade in dem Verzicht auf „**konventionelle**“ Mittel und in der verinnerlichten und großzügigen Auffassung äußerlicher romantischer „Freiheiten“ seinem Wesen nach als Romantiker.

Kapitel V.

In diesem Kapitel wenden wir uns nun den innerlichen Elementen in der zweiten Schaffensperiode Mussets zu.

1. Das Individuelle.

Auch unter den nach der italienischen Reise verfaßten Poesien findet sich keine Dichtung, die rein epischen Charakter trüge. Von der verhältnismäßig verschwindenden Anzahl wesentlich mit epischen Elementen durchsetzter Dichtungen — ich sehe deren drei im ganzen Bande — erzählt „*Bonne Fortune*“ (1834) ein persönliches Erlebnis, ohne im geringsten objektive Ferne zu beabsichtigen; die beiden Versnovellen „*Silvia*“ und „*Simone*“ bringt der Verfasser in der entzückenden, die Entstehung motivierenden Einleitung in eine enge Beziehung zu sich selbst.

Die Nachtgesänge tragen naturgemäß durchaus persönliches Gepräge. Das äußerlich Greifbare, an das sie anknüpfen, kommt uns fast nicht zum Bewußtsein. In der „*Mainacht*“ tritt die wunderwebende Frühlingsnacht in das engste, wenn auch gegensätzliche Verhältnis zu dem Gefühle der Ermattung und Lähmung des Dichters. Die übrigen Gesänge verdanken ohnehin ihre Entstehung Gründen, die in dem Innenleben ihres Verfassers wurzeln: der Darstellung seines Doppelwesens („*Nuit de décembre*“), dem Zwiespalt, in den ihn die laute Stimme seines poetischen Gewissens und sein leichteren Vergnügungen

zugewandtes Leben setzt („*Nuit d'août*"), das ihn dichterischem Schaffen fernhält, einer versöhnenden Rückerinnerung an sein großes Leid („*Nuit d'octobre*"); für die „*Nuit de décembre*" hat auch die Zurückgabe der Briefe und Liebespfänder an die Geliebte mit den Anstoß zur Entstehung gegeben.[1])

Im Strudel der leichten Vergnügungen, in den Musset der Verkehr mit Tattet und dem Prinzen Belgiojoso zog (1836),[2]) lief des Dichters künstlerisches Schaffen Gefahr zu stagnieren nicht nur weil Musset die notwendige innere Sammlung dazu, fehlte. In der „*Nuit d'août*" (1836) erhebt sich denn auch die innere Stimme des Dichters und gibt einer Befürchtung Ausdruck, der Musset zuletzt in „*Lorenzaccio*" und früher in „*La coupe et les lèvres*" sinnliche Gestaltung verliehen hat: dadurch, daß man die Liebe an unwürdige, insbesondere an jene Geschöpfe zu vergeuden sich gewöhnt, die er in der „*Lettre à Lamartine*" „de la nuit les prêtresses infâmes" (p. 92) nennt wird man sich zu einer reinen Leidenschaft nicht mehr erheben können.

Vous vous noyez le cœur dans un rêve inconstant
Et vous ne savez pas que l'amour de la femme
Change et dissipe en pleurs les trésors de votre âme,
Et que Dieu compte plus les larmes que le sang.

N. d'août, p. 97.

De ton cœur, ou de toi lequel est le poète
C'est ton cœur, et ton cœur ne répondra pas.
L'amour l'aura brisé; les passions funestes
L'auront rendu de pierre au contact des méchants.

ibid. p. 98.

Für einen lyrisch veranlagten Dichter aber, dem, wie Musset, die Anregungen zu seinen Schöpfungen vornehmlich aus dem Herzen zufließen, würde jenes Unvermögen mit dem Versiegen der vorzüglichsten Quelle seiner Inspirationen gleichbedeutend sein. Darum das Entzücken, als er an sich die Entdeckung macht, daß er wieder liebt:[3])

Poète, je t'écris pour te dire que j'aime.

L. à L. p. 86.

---

[1]) Ich folge hier den Ausführungen bei Foss.

[2]) Biogr., a. a. O., p. 107; Foss, p. 129.

[3]) cf. auch die Ausführungen bei Foss pp. 136ff. und pp. 148/149.

Alle Einwände der Muse scheinen sich ihm mit dem einzigen Wörtchen „j'aime" widerlegen zu lassen („*Nuit d'août*" p. 100):

> O Muse! qu'importe ou la mort ou la vie,
> *J'aime*, et je veux pâlir; *j'aime* et je veux souffrir...

In der „*Nuit d'octobre*" (p. 133) ist es die Muse, welche die Erregung des Dichters über seine Geliebte mit der tröstenden Versicherung beschwichtigt: „Tu sais aimer." Denn, führt Musset in der „*Lettre à Lamartine*" (pp. 93/94) weiter aus, alles, was uns hier auf Erden bedrückt und beschwert, ist vergänglich, die Seele und die Liebe allein sind unsterblich:

> Tes os dans le cercueil vont tomber en poussière,
> Ta mémoire, ton nom, ta gloire vont périr,
> Mais non pas ton amour, si ton amour t'est chère:
> Ton âme est immortelle et va s'en souvenir.
>
> (p. 94)

Mussets Wertung der Liebe ist Schwankungen unterworfen und bewegt sich auf der gleichen Höhe der Auffassung nur dann, wenn echte Leidenschaft von seinem Herzen Besitz ergriffen hat. In der lyrischen Produktion der auf die „*Nachtgesänge*" folgenden Jahre (1838/39) findet sich für eine tiefgehende Leidenschaft kein Beispiel. Die Beziehungen zu der Dame, an welche die Strophen: „*Qui, femmes, quoiqu'on puisse dire*" (1839) und „*Adieu*" (1839) gerichtet sind, scheinen abgebrochen worden zu sein, bevor noch Mussets Herz zu sehr engagiert war.[1]) Aus dem Jahre 1839 stammt auch „*Idylle*", das als Einlage in den unvollendeten Roman „*Le Poète déchu*" gedacht ist und als Probe für das poetische Können des Helden[2]) — natürlich Musset selbst — gelten soll. Hier zeigt uns der Dichter wieder einmal die beiden gegensätzlichen Seiten seines Wesens im Widerstreit. Rodolphe teilt Octaves Auffassung von der Liebe, Albert die Coelios der „*Caprices de Marianne*". In der ironisierten Darstellung von Alberts tiefer, sich romantisch äußernder Leidenschaft und darin, daß Rodolphe das letzte Wort behält[3]), mag uns der Dichter einen Fingerzeig gegeben haben seinen persönlichen Standpunkt zu

---

1) Biogr., pp. 212f.

2) Biogr. p. 229.

3) Secrétan, a. a. O., p. 125.

erschließen. Die Liebe Rodolphes zu Rosalie würde Musset in der „*Nuit d'août*“ als „passion funeste“ bezeichnet und sicherlich nicht auf die gleiche Stufe mit Alberts echter Liebesleidenschaft zu stellen gewagt haben.

Durch eine Begegnung mit der einstigen Geliebten, die in den ersten Tagen des Jahres 1841 stattfand,[1]) wurde Musset zu „*Souvenir*“ (Februar 1841) angeregt. „*Souvenir*“ bildet den Abschluß jener durch ihre mehr oder minder direkten Beziehungen auf G. Sand zusammengehörigen Gedichte, die außer dem Zyklus der „*Nachtgesänge*“ noch die „*Lettre à Lamartine*“ in sich begreifen. Wie durch ein reinigendes Gewitter erscheinen hier Mussets Anschauungen durch die Erinnerung an seine große Leidenschaft geläutert. Seine Auffassung von der göttlichen Natur der Liebe hat in der Zeit seines bitteren Leides ihre Feuerprobe bestanden und ist ihm zur unerschütterlichen Überzeugung geworden: die Liebe ist an ihren Gegenstand nicht gebunden, sie überdauert ihre zeitweiligen Objekte und kehrt mit der Seele ihres Trägers schließlich in den ewigen Schoß zurück:

Eh bien! ce fut sans doute une horrible misère
Que ce riant adieu d'un être inanimé.
Eh bien! qu'importe encore? O nature! ô ma mère!
En ai-je moins aimé?

Nirgends sonst scheint die poetische Gestaltung so unmittelbar aus dem inneren Erlebnis herausgewachsen wie gerade in dieser Dichtung: So sagt auch Montégut (a. a. O. p. 779): „Prenez, p. e., la pièce intitulée „*Souvenir*“, et dites si vous ne surprenez pas là l'inspiration à son jaillissement même, la molécule lyrique à son apparition même et à sa première agitation.“[2])

In seiner letzten Schaffensperiode gibt uns Musset noch eine Art „Art poétique“, der, bizarr in manchen Konsequenzen, doch Mussets Eigenart vorzüglich charakterisiert. Dichten ist für Musset innerliche Befreiung im Goetheschen Sinne:

---

[1]) Biogr. pp. 261/262.

[2]) Brunetière, L'évolution t. II. p. 277 weist in Bezug auf vollendeten Ausdruck des rein Persönlichen, Innerlichen der „*Dezembernacht*“ die Palme zu.

A nous autres rimeurs, de qui la grande affaire
Est de nous consoler en arrangeant des mots.
(*Après une lecture*, III; 1842.)

Auf Nachruhm (IV) und auf das anerkennende Urteil eines kritischen Publikums (VI) glaubte er im vorherein verzichten zu können; nicht die Bewunderung, sondern die Sympathie und Liebe seiner Leser dünkt ihm der schönste Preis für poetisches Schaffen:

Être admiré n'est rien; l'affaire est d'être aimé — (IV)

und wessen Gunst sollte ein Dichter wie Musset höher einschätzen als die des

„sexe adorable, absurde, exécrable et charmant? (IV)

In diesem Zusammenhang und im Bewußtsein, damit die Kritiker herauszufordern (V), wagt er den bekannten Satz: „Vive le mélodrame où Margot a pleuré!" (V). Ich kann darin weniger „l'appel à la médiocrité, la négation de la critique (enfin) et de l'art même"[1]) erblicken, als vielmehr eine absichtliche, dem Tone der Eingangsstrophen angepaßte Übertreibung. Halb im Ernst, halb im Scherz sucht der Dichter im folgenden (—X) seine Behauptungen des näheren zu beweisen. Als die unerläßliche Vorbedingung für poetisches Produzieren betrachtet Musset die Sensibilität. Wenn er nun im ersten Briefe von „*Dupuis et Cotonet*" (Mélanges . . p. 223 cf. Foss p. 37) die von der romantischen Schule gepflegte verinnerlichende Naturbetrachtung ironisiert: „Le romantisme, c'est l'étoile qui pleure, c'est le vent qui vagit, c'est la nuit qui frissonne, la fleur qui vole et l'oiseau qui embaume", so trifft dieser Spott auch die eigene Naturauffassung, wie sie der Dichter in seinen Werken dokumentiert[2]) und zu der er sich auch in „*Après une lecture*" ausdrücklich bekennt:

Celui qui ne voit pas, dans *l'aurore empourprée*,
Flotter, les bras ouverts, *une ombre idolâtrée;*
Celui qui ne sent pas, quand tout est endormi,
Quelque chose qui l'aime errer autour de lui;
Celui *qui n'entend pas une voix éplorée*
Murmurer dans la source et l'appeler ami (XII).

---

[1]) Brunetière, L'évolution . . t. II., p. 286;
[2]) Foss, a. a. O., p. 31 ff.

So selbstverständlich wir auch Reaktionsfähigkeit und innerliche Ergriffenheit bei einem Dichter voraussetzen, so muß uns doch Mussets extreme Forderung in „*Après une lecture*" „*il faut déraisonner*" (X)[1]) befremden. Aber hat er nicht selbst diese Forderung in seinen ergreifendsten Gesängen in Wirklichkeit umgesetzt? Alle Gefühle äußern sich bei Musset in einer höchsten Spannung und so ist er geneigt, dieselbe Intensität der Empfindungen auch bei andern anzunehmen. Außerdem müssen wir berücksichtigen, daß die Darstellung (XI—XVI) nach dem vergrößernden Maßstab der Satire und leichten Karikatur angelegt ist. Immerhin macht sich in der steten und energischen Betonung des Intim-Persönlichen bei Musset mehr als bei irgend einem Dichter seiner Epoche die ausgesprochen romantische „tendance en tous sens à l'individualisme"[2]) geltend. — Die spärlichen Gaben seiner lyrischen Muse aus den letzten Jahren vermögen den bisher gewonnenen Zügen unseres Dichters keinen neuen hinzuzufügen.

Die epischen Erzeugnisse des Dichters, die während und unmittelbar nach der G. Sand-Periode erschienen, verdanken den Erfahrungen des Dichters in Italien manchmal ihre Entstehung, durchweg aber persönliche Züge. Wiederholt schreibt Musset an G. Sand, daß er die Geschichte seiner und ihrer Liebe abfassen will: „Mais je ne mourrai pas, moi, sans avoir fait mon livre, sur moi et sur toi, (sur toi surtout); non, ma belle, ma sainte fiancée, tu ne te coucheras pas dans cette froide terre sans qu'elle sache qui elle a portée . . . ." (Décori, p. 76).[3]) So entstand die „*Confession d'un enfant du siècle*" (1836). Es ist für unsere Zwecke eine müßige Frage, ob der Dichter seinem Romane nur die Beziehungen zu G. Sand zu Grunde gelegt hat oder ob er auch noch andere Liebeserfahrungen und Enttäuschungen dabei verwertet hat.[4]) Jedenfalls ist das Werk durchaus persönlich, und der Grund, warum wir es als ein für die Zeitströmung um 1830 typisches Zeitbild nicht absolut gelten lassen können — Musset will es in den ein-

---

[1]) Werner, a. a. O., p. 123.

[2]) Brunetière, L'évolution . . t. II. p. 178.

[3]) Ferner Décori, p. 72; ibid. p. 166.

[4]) Secrétan, a. a. O., p. 93.

leitenden Kapiteln so aufgefaßt haben —, liegt gerade darin, daß es der Dichter nicht verstand, von seinen persönlichen Erfahrungen zu abstrahieren. Doch verdankt der Roman vom 3. Teile ab ausschließlich Erinnerungen an G. Sand seine Ausführlichkeit. Manche der Idyllen, die der Dichter von Brigitte und Octave erzählt, ist eine wohl nur unwesentlich veränderte Darstellung jener glücklichen Tage, die Musset mit der Geliebten im Herbste 1833 verlebte;[1]) die Episode Brigitte-Smith-Octave, die sich durch den letzten Teil der „*Confession*“ dehnt, hat erst jüngst durch die Veröffentlichung der Korrespondenz Sand-Musset besondere Beleuchtung erfahren. Die Zweifel Octaves an der Treue Brigittens, sein wachsendes Mißtrauen, die wiederholten Annäherungsversuche, schließlich die Trennung Octaves von Brigitte hat der Dichter selbst schon am Lidostrand durchgekämpft und gelitten. Ja selbst so kleine Züge wie die Mannestracht der G. Sand[2]), oder daß die Geliebte ihrem Alfred einen Zopf ihres schönen Haupthaares opferte, hat Musset in seinen Roman herübergenommen. Eine Stelle aus einem Briefe an G. Sand[3]) findet sich fast wörtlich im 5. Kapitel des 1. Teiles (p. 60).

Der Dichter zerpflückt in der „*Confession*“ sein Selbst in eingehenden Analysen, die den größten Teil des Romans füllen und sein Interesse ausmachen. Octave zeigt uns das bessere „Ich“ in der Veranlagung Mussets (Kap. 3 u. 4 des 1. Teiles). In Desgenais hat man Mussets Freund, Tattet, erkennen wollen[4]), aber sind seine Auslassungen nicht die Ideen jenes Musset, der sich der „débauche“ ergeben hat und seine Ausschweifungen durch Theorien beschönigen will (I. Teil, Kap. 5)? Mit einer manchmal erschreckenden Gründlichkeit vertieft sich Desgenais in das Wesen der „débauche“. Er kann nicht mehr lieben (p. 121) und hat den Glauben an die

---

[1]) Barine, a. a. O., p. 154.

[2]) Barine, a. a. O., p. 151.

[3]) Musset an G. Sand vom 18. Juni 1834: (Décori, p. 116.) „Exercer les nobles facultés de l'homme est un grand bien, voilà pourquoi la poésie est une belle chose . . . Mais doubler ces facultés . . . voilà pourquoi l'amour est plus beau que la poésie“.

[4]) Janzé, a. a. O., pp. 59/60.

Liebe verloren (p. 76). Solchen Stellen stehen aber auch dityrambische Apotheosen der Liebe gegenüber: „Ange éternel des nuits heureures etc.“ (pp. 219 ff, oder pp. 379/380).

Auch die „*Confession*“ bestätigt Mussets Anschauung, daß wahrhaft nur der Reine zu lieben vermag: Octave ist ein dauerndes Liebesglück versagt; die Erinnerung an seine unwürdige Vergangenheit stellt sich wehrend dazwischen (pp. 229/230; pp. 246—249).

„*On ne badine pas . . .*“ entstand unmittelbar (Mai — Juni 1834) nach Mussets Rückkehr aus Italien (April 1834). Nichts ist natürlicher, als daß Musset noch ganz im Banne der jüngsten Erlebnisse stand; auch hat er seine Beziehungen zu G. Sand noch nicht abgebrochen, er verlangt im Gegenteil in quälerischer Leidenschaftlichkeit eine Wiederversöhnung mit der noch immer heftig Geliebten.[1]) Sei es nun, daß sich der Dichter der Annäherungsversuche erinnert hat, welche schon in Venedig seiner Trennung von Sand vorausgegangen waren,[2]) sei es, daß er an jene geforderte Versöhnung gedacht hat, nach unserem Stücke scheint ihm eine dauernde Wiedervereinigung ausgeschlossen: Rosette in der Komödie — Pagello im Drama von Venedig — vertreten ihm den Weg.[3]) Auch die Szenen, in denen kleinlicher Trotz eine Verständigung zwischen Perdican und Camille vereitelt, gestatten einen Rückschluß auf ähnliche in Italien durchlebte Situationen.[4]) — Lovenjoul[5]) hat die interessante Beobachtung gemacht, daß der für Musset wie für G. Sand so bezeichnende Gedanke von dem „Glauben an die Liebe trotz aller Enttäuschungen der Liebenden“ sogar in der ursprünglichen sprachlichen Einkleidung aus einem Briefe der G. Sand an Musset[6]) von dem Dichter in „*On ne badine pas ..*“

---

[1]) Eine solche fand auch vorübergehend im Oktober bis November 1834 (cf. Barine, pp. 82/84) und Januar 1835 (cf. Barine, p. 87) statt.

[2]) Barine, a. a. O., chap. IV.

[3]) Lafoscade, a. a. O., p. 211.

[4]) Biographie, p. 137; Lafoscade, a. a. O., pp. 210/211; Foss, a. a. O., pp. 13/15.

[5]) Spœlberch de Lovenjoul, La véritable histoire de Elle et Lui. P. 1897, p. 244, auch in Cosmopolis (Mai-Juni 1896), pp. 780/787; cf. Lafoscade, a. a. O., p. 208.

[6]) Décori, p. 84 (veröffentlicht auch von Aucante in Rev. de Paris. November 1896, p. 19 und G. Sand, Lettres à Alfred de Musset et à Sainte-Beuve. Introduction de S. Rocheblave, P. 1897. 4e éd. p. 38).

(II, 5; p. 303) herübergenommen wurde. Lafoscade (pp. 209/210) gibt noch weitere Analogien zwischen unserem Stück und Mussets Korrespondenz.

Nach der Chronik des Varchi ist Lorenzo („*Lorenzaccio*“ — 1834) eine zur Zügellosigkeit neigende Natur; schon frühe gibt er diesem Hange nach, ohne einen höheren Zweck damit zu verfolgen.[1]) Indem Musset aber die Ausschweifung Lorenzos einer bestimmten Absicht unterordnet, gewinnt er die interessante, von dramatischem Leben erfüllte Gestalt, die wohl allein in dem französischen Theater einen Vergleich mit Hamlet zuläßt. Doch die eben angedeutete Zweckmäßigkeit reizte sicher nicht allein den Dichter zu seiner Auffassung und Darstellung: Lorenzo hat sich einem ausschweifenden Leben hingegeben, um sich in das Vertrauen des Herzogs zu schleichen; als er aber seine Maske ablegen will, kann er sich ihrer nicht mehr entledigen.

„Il est trop tard. Je me suis fait à mon métier. Le vice a été pour moi un vêtement; maintenant il est collé à ma peau.“ (III, 3; p. 120.)

„Le vice, comme la robe de Déjanire, s'est-il si profondément incorporé à mes fibres que je ne puisse plus répondre de ma langue, et que l'air qui sort de mes lèvres se fasse ruffian malgré moi?“ (IV, 5; p. 159.)

„Quel bourbier doit donc être l'espèce humaine qui se rue ainsi dans les tavernes avec des lèvres affamées de débauche, quand moi, qui n'ai voulu prendre qu'un masque pareil à leurs visages, et qui ai été aux mauvais lieux avec une résolution inébranlable de rester pur sous mes vêtements souillés, je ne puis ni me retrouver moi-même, ni laver mes mains, même avec du sang!“ (IV, 5; p. 160.)

So tritt Lorenzaccio in ein nahes Verwandtschaftsverhältnis zu Musset selbst, dessen Ohnmacht, sich der Umarmung sinnberückender Vergnügungen zu entziehen, wohl gleiche Selbstanklagen ausgelöst haben mag, wie sie sich der Brust dieses Helden entringen.

In „*Barberine*“ (1835) scheint Musset seine eigenen Leiden für einen Augenblick vergessen zu haben. Hier versucht er

---

[1]) Lafoscade, a. a. O., pp. 138/139.

zum ersten Male eheliches Glück und weibliche Treue darzustellen; dazu fühlte er sich damals um so mehr veranlaßt, als er nach den Aufregungen, die unbeständige Liebe ihm verursacht hatte, die Ruhe und den Frieden eines gesicherten Familienlebens bei den Seinen doppelt schätzen lernte.[1])

Schon in dem Bilde, das der Dichter von dem Äußeren Fortunios („*Le chandelier*“ 1835) entwirft, erkennen wir unschwer Musset, wie wir ihn uns im Alter von 18 Jahren vorstellen.[2]) Wenn auch Paul de Musset geneigt ist, das Stück der Erinnerung an ein Jugendabenteuer Alfreds zuzuschreiben,[3]) die durch ein ähnliches Erlebnis sieben Jahre später wieder aufgefrischt wurde,[4]) so sieht Lafoscade (p. 205) wohl mit Recht darin auch die Spuren einer dauernderen und herberen Leidenschaft: die Eindrücke der italienischen Reise lebten in Musset noch zu mächtig fort. Kann nicht die Szene (II, 4; p. 265—268), in der sich Fortunio überzeugt, daß Jacqueline die Geliebte von Clavaroche ist, an jene Episode in Venedig erinnern, in der der Fieberkranke die „umschlungenen Schatten“[5]) Pagellos und der George Sand zu sehen glaubt[6]) und nachher bemerkt, „daß nur ein Glas auf dem Tische stand, während die beiden getrunken hatten?“ Die bange Ungewißheit, ob er das Opfer einer Halluzination geworden oder ob ihn die Geliebte wirklich betrogen habe, hat wohl damals in Musset einen ähnlichen Kampf widerstreitender Gefühle entfacht, wie Anklagen, Entschuldigung und Zweifel in Fortunio wogend wüten, bis sich ihm schließlich die schreckliche Gewißheit aufdrängt: „Ah! insensé, tu l'aimes! tu l'aimes! tu pries, tu pleures, et elle se rit de toi!“ (III, 2; p. 279.)

Nach der „Emmeline“-Periode[7]) suchte der Dichter Zerstreuungen in leichten Vergnügungen im Kreise seines Freundes Tattet und des Fürsten Belgiojoso[8]). Doch vermochte das

---

[1]) cf. Foss, a. a. O., pp. 94/95.

[2]) Lafoscade, a. a. O., p. 204.

[3]) Biographie, p. 81.

[4]) Biographie, pp. 148ss.

[5]) Lindau, a. a. O., p. 140.

[6]) Lindau, ibid.

[7]) Foss, a. a. O., p. 301.

[8]) Biographie, p. 173.

innerlich schale Leben Musset auf die Dauer nicht zu befriedigen. „Il mit sa robe de chambre, s'assit dans son fauteuil, et se chapitra lui-même mieux que ne l'ait pu faire un père ou un oncle. De ce dialogue muet sortit la scène entre Valentin et le bonhomme Van Buck, et ensuite la pièce en trois actes: „*Il ne faut jurer de rien.*"[1]) Mit Recht urteilt Foss (p. 130, Anmerkung), daß die Lösung des Stückes die Sehnsucht des Verfassers offenbart, aus jener Atmosphäre herauszukommen. — Der schon in „*Rolla*" (auch in der „*Confession*" pp. 219ff.) ausgesprochene Gedanke von der Liebe als dem Daseinsgrunde, dem Erhalter des Kosmos, wird auch in „*Il ne faut*..." variiert.[2])

Valentin: Dis-moi, s'il y a jamais eu un moment où tout fut créé, en vertu de quelle force ont-ils commencé à se mouvoir, ces mondes qui ne s'arrêteront jamais?

Cécile: Par l'éternelle pensée.

Valentin: Par l'éternel amour. La main qui les suspend dans l'espace n'a écrit qu'un mot en lettres de feu. Ils vivent parce qu'ils se cherchent, et les soleils tomberaient en poussière *si l'un d'entre eux cessait d'aimer.*

Beide Variationen des gleichen Gedankens haben dieselbe Quelle,[3]) einen unvollendeten „*Roman par lettres*", der wahrscheinlich Anfang 1830 von Musset niedergeschrieben und zu seinen Lebzeiten nicht veröffentlicht wurde (herausgegeben im „Gaulois" vom 17., 18., 19., 20. Juli 1896).[4]) Sie sind auch ein Beweis, wie des Dichters Ansichten über die Liebe auch nach den tiefgehendsten inneren Wandlungen keine Änderung erfahren haben.

Die „Intensité" des Liebesglückes wie -schmerzes gelangt in zwei dramatischen Erzeugnissen aus der G. Sand-Episode zu überzeugendstem Ausdruck:

„Tu me fends l'âme. Quoi! pas un souvenir, Camille? pas un battement de cœur pour notre enfance ..." („*On ne badine* ..;" I, 3; p. 268) ruft Perdican aus und wir glauben ihn sich im

---

[1]) Biographie p. 173.

[2]) Foss, a. a. O., pp. 36/37.

[3]) Lafoscade, a. a. O., p. 420. Note 2.

[4]) Lafoscade, a. a. O., pp. 418ss.

Schmerze winden zu sehen, als seine stürmischen Werbungen: „Toute notre vie est là“ — (I, 3; p. 268) am Stolze Camilles abprallen. — Das Herz der armen Rosette bricht schon bei der ersten Enttäuschung.

Indem Fortunio („*Chandelier*“) Jacquelines Liebe zu Clavaroche als eine von ihrem Willen unabhängige Macht betrachtet, findet er augenblicklich eine Entschuldigung für ihr Handeln: „A tout prix il faut qu'elle sauve l'unique objet de ses inquiétudes, de ses angoisses et de ses douleurs; il faut *qu'elle aime pour continuer de vivre* et qu'elle trompe pour aimer“ (II, 2; p. 277). Er selbst wäre bereit, sein Leben einer unerwiderten Liebe zum Opfer zu bringen: „. . je mourrais de bon cœur pour vous“ (I, 2; p. 238 und III, 4; p. 294). Als er Jacqueline seine Gefühle für sie gesteht, ringt er mit Worten, die die Stärke seiner bisher verhaltenen Leidenschaft zum Ausdruck bringen sollen: „Je meurs d'amour, et ma vie est à vous“ (II, 4; p. 260) „. . ayez pitié de moi; ce n'est pas d'hier que je souffre.“ (II, 4; p. 261) „. . Ma raison est perdue, j'aime, je souffre“ (II, 4; p. 262) „. . ce qui m'a jeté à vos pieds, c'est une douleur qui m'écrase . . .“ (II, 4; p. 264). Als Fortunio seine Liebe nicht erhört glaubt, scheint er die Herrschaft über sich verloren zu haben, er redet wie ein Fiebernder: „. . (dites-le encore, car) je ne sais si je rêve ou si je veille . . Depuis hier je suis assis à terre, je me frappe le cœur et le front“ (III, 3; p. 289); der Schmerz übersteigt auch seine physischen Kräfte; schließlich fällt Fortunio besinnungslos Jacqueline in die Arme (III, 3; p. 290).

„*Le Caprice*“ (1836) stellt kein tieferes inneres Erlebnis des Dichters dar. Unmittelbare Veranlassung zu der geistvollen Salonszene gab die anonyme Zusendung einer gestickten Börse. Dabei macht Musset den glücklichen Griff, in M^me^ de Léry seine „marraine“ mit ihrer ansteckenden Fröhlichkeit, ihrer Schalkhaftigkeit, ihrer leichten, aber gesunden Lebensauffassung und ihrer gewinnenden Eleganz aufzuführen.[1])

„*Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée*“ (1845) soll

---

[1]) Biographie, pp. 188/189.

mit Veränderung des Schlusses die getreue Wiedergabe einer Unterhaltung sein, wie sie zwischen dem Dichter und einer Dame stattgefunden hat.[1])

Persönliche Züge fehlen in „*On ne saurait penser à tout*" (1849) und „*Louison*" (1849). Musset gehörte zu jenen begeisterten „Dilettanti", von denen er uns in Stefani („*Bettine*" 1851) ein typisches Beispiel gibt; Bettine soll eine der Schwestern der Grisi gewesen sein.[3]) — Einige Züge, die Adèle Colin[4]) erzählt, sollen sich auf „*L'Ane et le Ruisseau*" beziehen.[5])

Tiefere Konflikte hat uns der Dichter in dem Theater der letzten Periode nicht mehr zu schildern — außer in „*Carmosine*".

Wohl macht der sonst so sichere, fast blasierte de Chavigny („*Caprice*") M^me^ de Léry eine leidenschaftlich glühende Liebeserklärung (sc. VIII). — Auch die Marquise („*Il faut qu'une porte . . .*"), die an der Liebe zweifelt (pp. 82/83), muß sich im Verlauf einer „zwischen Tür und Angel"[6]) geführten Unterhaltung überzeugen, daß die „unsterblich junge" (p. 85) Liebe Macht über sie gewonnen hat. Der Graf, der sich sonst in der Rolle des Gelangweilten gefällt (p. 63), gesteht der Marquise in den überschwenglichsten Beteuerungen seine Gefühle (pp. 88/91). Auch Stefani („*Bettine*") erklärt sich in heißen Liebesschwüren (p. 403). Doch vermag uns Musset in diesen Szenen sowohl als auch in „*Carmosine*"[7]) von der Intensität der Gefühlsäußerungen nicht so sehr zu überzeugen, wie in den Stücken der G. Sand-Periode, weil eben das Theater der letzten Jahre nicht aus tiefinnerlichem Zwiespalt des Dichters herausgewachsen ist.

Von den „Novellen" behandelt „*Emmeline*" eigene Erfahrungen Mussets[8]); er selbst zeichnet sich auch in dem Valentin

---

[1]) Biographie, p. 303.

[2]) Werner, a. a. O., p. 47; Lafoscade, a. a. O., pp. 221/222.

[3]) Lafoscade, a. a. O., p. 221; Note [2]).

[4]) Colin, A., Dix ans chez Alfred de Musset P. 1899.

[5]) Lafoscade, a. a. O., p. 223; Note [2]).

[6]) Lindau, a. a. O., p. 220.

[7]) Perillo („*Carmosine*") liebt leidenschaftlich wie Helden aus früheren Epochen des Dichters (z. B. I,2, p. 225) — Ihre Liebe zum König bedeutet für Carmosine ein Verhängnis, dem sie nicht entgehen kann (pp. 315/316).

[8]) Biographie, p. 188.

der „*Deux Maîtresses*". Dieser Novelle liegt ein früheres Erlebnis des Dichters zugrunde[1]); eine Episode aus dem Leben Mussets behandelt ferner „*Frédéric et Bernerette*"[2]); unschwer werden wir in Tizianello („*Le Fils du Titien*") Musset selbst erkennen[3]), seinen Hang zur genialen Trägheit, den er selbst zu entschuldigen sucht (pp. 296/305), seine Spielleidenschaft (p. 298), selbst kleine Züge, wie die Ähnlichkeit der Beziehungen zur „marraine" (p. 257), Erinnerungen an Venedig und dort Erlebtes (p. 284). „*Margot*" soll auf eine Unterhaltung des Dichters mit einem Landmädchen zurückzuführen sein[4]). Persönliche Züge scheinen in „*Croisilles*", „*Le secret de Javot*" wie „*Pierre et Camille*" zu fehlen. Die drei letztgenannten Novellen sprechen uns denn auch am wenigsten von allen an. In ein ihm vertrautes Milieu führt uns Musset in der reizenden Erzählung von der typischen „*Mimi Pinson*".

Auch in der zweiten Periode stellt sich Mussets Werk als durchaus persönlich dar. Die schönsten Perlen seiner Poesie gehören der reinen Lyrik an. Die Geschichte seiner Liebe schreibt er in dem Ich-Roman: „*La Confession d'un enfant*...". Der Dichter erscheint wieder in seinem Theater, sei es daß uns die Personen Züge des Wesens Mussets, seine Anschauungen oder Erfahrungen verkörpern. Eine Abnahme des persönlichen Elementes ist im Theater von „*Caprice*" ab festzustellen. Denn während Musset vorher in ausführlichen Selbstanalysen seiner Helden das eigene Wesen eingehend beleuchtet, so leiht er Personen der letzten Stücke nur flüchtige persönliche Züge. Je mehr Musset in seinem Werke zurücktritt, desto farbloser erscheint es. Seine letzten Stücke sind darum auch unbedeutend, und die Novellen, die nicht mit persönlichen Zügen ausgestattet sind, vermögen uns kaum zu fesseln.

Mit dem „Individuellen" gewinnt im Werke Mussets aus der zweiten Periode auch wieder

2. der p e s s i m i s t i s c h - m e l a n c h o l i s c h e Zug Raum. In der reizenden „*Histoire d'un merle blanc*" (1842) scheint Musset einen

---

1) Biographie, p. 190.

2) Janzé, a. a. O., p. 220.

3) Biographie, pp. 195/196.

4) Biographie, p. 201.

Streich zu führen gegen die Weltverachtung und Emanzipierung der Byronschen Richtung. In der Tat, wenn wir Musset in den ersten Stadien seiner Entwickelung im Banne Byrons sehen, so übt in reiferen Jahren Lamartine eine besondere Anziehungskraft auf ihn aus. Möchte man die Melancholie eines Lamartine dem schmeichelnden Fächeln des sanften Abendwindes vergleichen, so gellen die Schmerzensschreie Byrons im Sturmesbrausen durch die Lande. Der eine hegt seine Wunde als Kostbares, teures Martyrium. Musset glaubt aus der Lektüre des „*Lac*" gleichsam die Lehre ziehen zu dürfen:

> Quiconque aima jamais porte une cicatrice,
> Chacun l'a dans le sein, toujours prête à s'ouvrir,
> Chacun la garde en soi, *cher et secret* supplice,
> Et mieux il est frappé, moins il en veut guérir.
> (*Lettre à L.*)

Der andere, der erhabene Mißvergnügte, „ce sublime orgueilleux"[1]), bäumt sich gegen den Schmerz auf und ist darüber mit Gott und Welt zerfallen.

Montégut[2]) nennt die „*Nuit de mai*" geradezu die „poétique de la *mélancolie*". Bei einer Vergleichung dieser Dichtung mit Lamartines „*Lac*" und Hugos „*Tristesse d'Olympio*" erkennt Secrétan[3]): „*La Nuit de mai*" seule est l'expression d'une douleur réelle, sincère, profonde." Bezeichnend für Musset und die damalige romantische Zeitströmung ist gerade in der „*Nuit de mai*" die Freude des Dichters, sich in seinen Schmerz zu versenken:

> La bouche garde le silence
> Pour écouter le cœur.

Die Muse rät ihm die „heilige Wunde" nicht vernarben zu lassen, und jenes „Belauschen des eigenen Herzens"[4]), sowie die Größe seines Schmerzes gilt ihm auch als Entschuldigung

---

[1]) Musset nennt ihn in der gleichen „Lettre à L." auch „le prince des proscrits", „le grand inspiré de la mélancolie".

[2]) Montégut, a. a. O., p. 799.

[3]) Secrétan, a. a. O., p. 37. Brunetière, (L'évolution . . t. II, p. 201) und Montégut (a. a. O., p. 799) vergleichen Mussets „Souvenir" mit „Lac" und „Tristesse" unter demselben Gesichtspunkt und mit ähnlichem Endurteil.

[4]) Foss, a. a. O., pp. 28ff.

für die pessimistische Auffassung, die er damals von seinem dichterischen Schaffen hegt:

Mais j'ai souffert un dur martyre,
Et le moins que j'en pourrais dire,
Si je l'essayais sur ma lyre,
La briserait comme un roseau.

Auch in der „*Nuit de décembre*" beweint der Dichter „seine arme begrabene Liebe"; in dieser Elegie dehnt er seinen Pessimismus aus und erhebt eine Anklage gegen die gesamte Menschheit[1])

Partout où, sans avoir vécu,
J'ai revu ce que j'avais vu,
La face humaine et ses mensonges.

Selbst in der in einen lebensfrohen Optimismus ausklingenden „*Nuit d'août*" spricht Musset von der „hypocrisie humaine"[2]). Wie die Muse schon in der „*Mainacht*" den Schmerz als die Quelle dichterischen Schaffens darstellt, so feiert sie in der „*Nuit d'août*" „die göttliche Natur der Tränen"[3]) und in einem Bilde bezeichnet sie die Zähren des Dichters als den Tau, der die Verbene, das Symbol seiner Kunst, benetzen muß:

Les derniers rameaux de cette pauvre verveine
Devaient être arrosés des larmes de tes yeux.

Bevor die „*Nuit d'octobre*" zu ihrem versöhnenden Abschluß gelangen kann, muß die Muse das pessimistische[4]) Urteil korrigieren, das der Dichter über die Untreue seiner Geliebten fällt und über die Folgen der Wunden, die sie seinem Herzen geschlagen hat. Ihre Berichtigung gipfelt wieder in einer „Rechtfertigung des Schmerzes".

L'homme est un apprenti, la douleur est son maître,
Et nul ne se connaît tant qu'il n'a pas souffert.

---

1) Foss, a. a. O., p. 111.

2) Foss, a. a. O., p. 142.

3) Foss, a. a. O., p. 147.

Et vous ne savez pas que l'amour de la femme
Change et dissipe en pleurs les trésors de votre âme,
Et que Dieu compte plus les larmes que le sang.

cf. auch Biographie, p. 193/194: C'est un Dieu qui nous a donné la faculté de pleurer.

4) cf. den mit „Honte à toi" beginnenden Abschnitt.

Nach der Abfassung der „*Nuit de décembre*“ wandelt sich die trübe Weltverachtung Mussets in eine lebensfreudigere Stimmung, die in der „*Nuit d'août*“ ihren poetischen Niederschlag findet [1]). Freilich zuckt noch des Dichters Herz, manchmal schreckt ihn die Erinnerung an sein Leid wie das Donnergrollen eines ferngeglaubten Gewitters. Da richtet sich Mussets Blick auf den Dichter des „Lac“ („*Lettre à Lamartine*“), der sich auch seinerzeit einem Dichterfürsten, Byron, mit einer poetischen Huldigung genaht hat. Die Verwandtschaft, die Musset zwischen der Weltauffassung Lamartines und den Anschauungen, zu denen er sich jetzt durchgerungen hat, fühlt, ist wohl der Anlaß zur berühmten „*Lettre à Lamartine*“ geworden. Doch der weitaus größte Teil der Epistel wendet sich an Lamartine, den „*chantre de la souffrance*“; mit diesem verbindet unseren Dichter eine Sympathie, die er auch in der Ähnlichkeit ihrer beiderseitigen Erfahrungen und ihrer Schmerzensäußerungen begründet glaubt:

Te le dirai-je, à toi . . .

Dasselbe Leid, das die „*Nuits*“ zeitigte, gab auch Veranlassung zur „*Confession d'un enfant du siècle*“. In dem ersten Kapitel des Romans gibt Musset den Zweck seiner „*Confession*“: „. . . ayant été atteint, dans la première fleur de la jeunesse, *d'une maladie morale abominable*, je raconte ce qui m'est arrivé pendant trois ans. Si j'étais seul malade, je n'en dirais rien; mais *comme il y en a beaucoup d'autres avec moi qui souffrent du même mal*, j'écris pour ceux-là . . .“ In jenem zweiten Kapitel des erstens Teiles erblickt Musset die Krankheit seines Jahrhunderts in einem allgemeinen Mangel an Energie, in dem Fehlen eines Ideals, kurz, in einer „*dénégation de toutes choses du ciel et de la terre*, qu'on peut nommer *désenchantement*, ou, si l'on veut, „*désespérance* (p. 18).“ Die Krankheitsursache dünkt ihm: „Toute la maladie du siècle présent vient de deux causes; le peuple qui a passé par 93 et par 1814 porte au cœur deux blessures: tout ce qui était n'est plus; tout se qui sera n'est pas encore (p. 25).“ Auf Goethe und Byron wälzt er die Schuld, diesen „esprit du siècle“ (pp. 9/10) genährt zu haben. Würde das Werk halten,

[1]) Näheres bei Foss, a. a. O., pp. 125ff.

was die Vorrede verspricht, nämlich auf dem Hintergrunde einer allgemeinen Zeitströmung ein typisches Beispiel jener weltschmerzlichen Bewegung zu liefern, so hätte der Dichter vielleicht der französischen Literatur ihren „Werther“ geschenkt. So aber gelingt es Musset nicht von persönlichen Erlebnissen, die mit jenen epochalen Krankheitssymptomen in keinem weiteren Zusammenhang stehen, zu abstrahieren, außer daß der Dichter die Folgen eigenen Verschuldens jenem Zeitgeist zuschiebt. Auf diese Weise scheint er sich eines drückenden Verantwortlichkeitsgefühles entledigen zu wollen. So apostrophiert er die „hommes du siècle“ (p. 92), die „hommes de marbre“, „sublimes égoïstes“ (p. 94), nachdem er uns zu Zeugen des ausschweifenden Lebens seines Helden (nach der ersten Enttäuschung) gemacht hat. — Das ganze Buch ist von einem trostlosen Pessimismus durchzogen: die Untreue der Frau, unwürdige oder in falsche Bahnen geleitete Liebe des Mannes sind die wiederkehrenden Motive. Octave denkt an den gemeinsamen Tod mit der Geliebten (p. 377) und leistet schließlich freiwilligen Verzicht auf das Lebensglück, das er an der Seite des geliebten Weibes erträumt hat.

Wie die Saite nach einem kräftig angeschlagenen Akkorde leise tönend verzittert, so klingt auch Mussets Liebesklage der „*Nuits*“ in ein stilles Seufzen aus („*Souvenir*“): Der Dichter führt uns an die melancholische Stätte des einstigen Glückes. Der Anblick der Zeugen seines kurzen Traumes löst nun nicht mehr laute Schmerzensrufe in ihm aus, das Gedenken an jene verlorenen schönen Tage stimmt ihn zu ruhiger Resignation. Er fühlt zwar noch die Tränen rollen, aber mit dem selbstquälerischen Behagen, das ihm wie den Romantikern eignet, weidet er sich an dem Anblick seiner Zähren (str. 6 und str. 13). Der Trost, den er seiner armen Seele zuspricht, gründet sich auf die allgemeine Erfahrung von der Unbeständigkeit des irdischen Glückes und gipfelt in dem Satze:

Un souvenir heureux est peut-être sur terre
Plus vrai que le bonheur —,

der zwar von einer optimistischen Beurteilung des eigenen Liebesleides zeugt, aber eine höchst pessimistische Ein-

schätzung des Lebenswertes im allgemeinen bekundet. Im Sinne einer echt romantischen pessimistisch-verallgemeinernden Darstellung erscheinen dem Dichter seine persönlichen bitteren Erfahrungen,

plus funèbres
Que Juliette morte au fond de son tombeau,
Plus affreux que le toast à l'ange des ténèbres
Porté par Roméo. (p. 226).

Mit dumpfem Tritt zieht die grausame Vergangenheit an ihm vorüber, ihre eherne Macht vermag ihn nicht zu Boden zu schmettern, die siegreiche Kraft der Anschauungen, die er sich nun zu eigen gemacht hat, befreit ihn vielmehr von dem Druck einer verstimmenden Erinnerung.

Das ungezügelte Leben, in das sich Musset nach der G. Sand-Episode stürzte, und die sich daraus für sein literarisches Schaffen ergebende Unfruchtbarkeit lasten als ein Druck auf des Dichters Gewissen. Um sich davon zu befreien, sucht er wiederholt sein Stillschweigen vor sich und vor andern zu rechtfertigen. Seinem Bruder gegenüber äußerte Alfred (1840): „Après dix ans de travail, j'ai le droit de me retirer dans ma tente“ (Biogr. p. 259). Ein andermal beruft er sich sogar auf Goethe: „Lorsqu'il a plu à Goethe de se croiser les bras, qui donc lui a jamais reproché de s'amuser trop longtemps aux bagatelles de la science? Je ferai comme Goethe jusqu'à ma mort, si cela me convient“ (Biogr. p. 271). Häufig sucht er in den Poesien jener Zeit die Schuld an seiner eigenen literarischen Untätigkeit allgemeinen Zeitschäden, die ihm dichterisches Produzieren verekeln, zuzuschieben.

Bei den Anklagen, die Musset in „*Sur la naissance du comte de Paris*“ (1838) gegen politische und soziale Strömungen seiner Zeit erhebt, hat die Sorge um sein Vaterland des Dichters Feder geführt. Musset spricht sich in dem erwähnten Gedichte über die Wirkung seiner Einsicht in die allgemeinen Zeitschäden auf die eigene Willensrichtung nicht aus. Ausführlich entwickelt der Dichter in dem satirischen „*Sur la paresse*“ die Krankheitserscheinungen seines Jahrhunderts[1]), wie die Auswüchse des Journalismus, der Politik und Literatur,

---

[1]) Nienkirchen, a. a. O. p. 19.

Unglauben, Zweifelsucht, Materialismus, Napoleonkult, Saint-Simonismus und leitet aus dieser Erkenntnis als Konsequenz für sich sein literarisches Stillschweigen ab. Diese intime Bezeichnung epochaler Krankheitserscheinungen auf Gemütsverfassung und Willensäußerung des Individuums — ein charakteristischer Zug des romantischen Weltschmerzes — dient Musset als willkommener Entschuldigungsgrund für seine literarische Untätigkeit, wie sie früher das Motiv für den Weltüberdruß des Dichters abgegeben hat. In der Einleitung zu „*Silvia*“ sucht Musset mit Gründen allgemeiner Natur sein Stillschweigen zu rechtfertigen:

(Et) qui veut un jour bien parler
Doit d'abord apprendre à se taire...;

doch gewinnen wir den Eindruck, als ob uns hier Musset gar nicht ernsthaft zu überzeugen beabsichtigte, sondern nur einen leisen Vorwurf der Marraine:

Paresse est manque de courage,

mit einigen liebenswürdigen Komplimenten an die Adresse der ermunternden Freundin erwidern wollte. Dagegen beruft er sich in der Einführung zu „*Simone*“ auf die „antique sobriété“ und stellt ihr die moderne Vielschreiberei gegenüber, als abschreckendes Beispiel, das ihm literarische Zurückhaltung nahelegt. Mussets Angriffe in „*Une soirée perdue*“ richten sich zuerst gegen die ungesunde Geschmacksrichtung des modernen Theaterpublikums; allgemein, glaubt Musset, würde sein Jahrhundert einem Satiriker einen weit ergiebigeren Stoff an die Hand liefern, als ihn einst Molière vorgefunden hat. Die Geißel der Satire gegen die moderne Gesellschaft zu schwingen fühlt Musset in sich zwar „le courage et l'indignation“, aber

Pendant que mon *esprit* cherchait *sa volonté*
Mon *corps* avait *la sienne* et suivait *la beauté*.

Dies Geständnis, das man als Motto über Mussets ganzes Leben setzen möchte, gibt uns Aufschluß über die wahre Ursache seiner literarischen Unfruchtbarkeit. So sehr der Dichter in jener Epoche für sich ein Recht auf Müßiggang in Anspruch nimmt, so wenig verbirgt sich zeitweilig die tiefe Wehmut des Dichters über seine verfehlte Lebensführung und

über das Gefühl seelischer und geistiger Erlahmung (cf. „*Tristesse*"). — Wie Musset jetzt seine Anklagen gegen die Zeitverhältnisse nicht mehr, wie noch vorher in der „*Confession*", als flammende Proteste in die Welt schleudert, sondern dafür die ruhigere Form der Satire oder satirische Tönung wählt, so hat er es längst verlernt, sich gegen das Schicksal aufzulehnen. Mit müder Ergebung fügt er sich in den Schmerz, mag ihn innerer Zwiespalt verursachen („*Chanson*" 1840, „*Tristesse*", „*Chanson*" 1849), oder mag er ihm andersher kommen. In mancher Strophe, die er zu jener Zeit an schöne Frauen richtet, hat wohl Scheiden und Meiden sein Herz weit stärker bewegt, als es wehmütige Resignation erraten läßt [cf. „*A Mlle.*" (1839), „*Jamais*" (1839), „*Adieu*" (1839)]. So hat Werner für „*Sur une morte*" Sinn und Beziehung aufgedeckt, die wir hinter jenen Versen, welche „auf den ersten Blick den Eindruck eines mehr oder weniger inhaltsarmen Formkunststückes zu machen scheinen",[1]) nicht vermuten würden. Bezeichnend für die Stimmung Mussets in jenen Tagen ist seine intime Beschäftigung mit den Poesien Giacomo Leopardis, „dont les alternatives de sombre tristesse et de *douce mélancolie* répondaient à l'état présent de son esprit".[2]) Er gesteht selbst („*Après une lecture*" — 1842), daß ihn an jenen düsteren Geliebten des Todes (XIX) die widerstandslose Ergebung in ein grauses Schicksal (XXII) und — in dessen Sprache — neben dem energischen „accent du malheur et de la liberté" (XX) „eine göttliche Weichheit" des Tones (XXI) gefesselt hat.

In den letzten Jahren sind Poesien ausschließlich pessimistisch-sentimentalen Charakters — mit Ausnahme des schwachen „*Souvenir des Alpes*" — nicht mehr zu finden. Doch verspürt man einen Hauch von Wehmut selbst in den von heiterster Laune getragenen Versdichtungen. Frohe Erinnerungen an schöne Stunden im Kreise gleichstrebender Freunde („*A. Ch. Nodier*" *1843)* trübt der Gedanke an soviele unerfüllte Jugendhoffnungen:

Pourquoi, sur ces flots où s'élance
L'espérance,

---

[1]) Werner, a. a. O. p. 113.
[2]) Biographie, p. 208.

Ne voit-on que le souvenir
Revenir?

Die heiteren Betrachtungen, die Musset im Arrestlokale der Künstler anstellt („*Le mie prigioni*“), werden durch ein melancholisches Gedenken an die Seinen unterbrochen. Als er seinem Bruder die Merkwürdigkeiten all der Stätten aufzählt, welche dieser auf seiner italienischen Reise berührt hat („*A mon frère revenant d'Italie*“), verweilt Alfred mit besonderer Ausführlichkeit bei der Lidostadt, in der er einst sein „armes“ Herz gelassen hat, und der launige Ton weicht einer sentimentalen Stimmung. Soviel ich sehe, enthalten die einschlägigen Strophen (pp. 294/296) die letzte Anspielung des Dichters auf seine einstige Geliebte. Die Klage um ihren Verlust verstummt.

Wie wir auszuführen versucht haben, lastet in den letzten Jahren seines poetischen Schaffens auf Musset das Bewußtsein der eigenen Energielosigkeit und Mangel an Lebensmut. Die resignierten Bekenntnisse der inneren Erlahmung des Dichters gehören wohl zu den ergreifendsten Geständnissen eines gebrochenen Herzens. An „*M^me^ Ménessier*“ schreibt er (1843):

Non, quand bien même une amère souffrance
Dans *ce cœur mort* pourrait se ranimer;
Non quand *bien même une fleur d'espérance*
Sur mon chemin pourrait encor germer,

oder an seinen Freund Tattet:

Vous me laissez pourtant bien seul, moi qui m'ennuie . . . .
Souvenez-vous d'un cœur . .
Et, qui dort maintenant à tout jamais fermé.

Schon die Tatsache, daß sich „*On ne badine pas* . . .“ in großen Zügen als die szenische Wiedergabe eines eben erst durchlebten Dramas darstellt, kann eine Erklärung für den Pessimismus abgeben, der in diesem Stücke vorherrscht. Das Leben erscheint hier dem Dichter „un *si pénible rêve!* pourquoi encore y mêler les nôtres? — le bonheur est une perle si rare dans cet océan d'ici-bas!“ (III, 8; p. 333), und die Menschen? „Tous les hommes sont menteurs, inconstants, faux, bavards, hypocrites, orgueilleux ou lâches, méprisables et sen-

suels; toutes les femmes sout perfides, artificieuses, vaniteuses, curieuses et dépravées" (II, 5; p. 303).

Um jene Zeit und aus derselben Stimmung heraus ist auch „*Lorenzaccio*" entstanden. Lorenzo hält seine Landsleute einer Begeisterung und eines Verständnisses für den Freiheitsgedanken nicht fähig: „Je vais tuer Alexandre; une fois mon coup fait, si les républicains se comportent comme ils le doivent, il leur sera facile d'établir une république la plus belle qui ait jamais fleuri sur la terre. Qu'ils aient pour eux le peuple, et tout est dit. Je te gage que ni *eux ni le peuple ne feront rien*" (III, 3). Er kann deshalb Philipp nur abraten seine persönliche Rache zum „Signal" (III, 3; p. 110) einer allgemeinen Volkserhebung zu machen: „Prends garde à toi, Philippe! tu as pensé au *bonheur de l'humanité!*" (III, 3; p. 110). „Maintenant je *connais les hommes* et je te conseille de *ne pas t'en mêler*" (III, 3; p. 115 oder ähnlich: III, 3; p. 117). „S'il s'agit de tenter quelque chose *pour les hommes*, je te conseille *de couper les bras* . ." (III, 3; p. 116). „J'ai vu les hommes tels qu'ils sont et je me suis dit: *Pour qui est-ce donc que je travaille?* . ." (III, 3; p. 118). „Profite de moi, Philippe, voilà ce que j'ai à te dire: *ne travaille pas pour ta patrie*" (III, 3; p. 121). Die Ereignisse der letzten Akte sollen auch Lorenzo Recht geben. Wenn er selbst den Tyrannenmord ausführt, so geschieht es nur um seinem bisherigen Leben einen Inhalt zu geben: „Si tu honores en moi quelque chose, toi qui me parles, c'est mon meurtre que tu honores" (III, 3; p. 123). Sein verfehlter Daseinszweck wirkt entmutigend und verbitternd auf das Gemüt Lorenzos: „Je suis rongé d'une tristesse auprès de laquelle la nuit la plus sombre est une lumière éblouissante" (III, 3; p. 107). „Je suis *plus creux et plus vide* qu'une statue de fer-blanc" (V, 7; p. 203). Im Verlaufe seiner Unterredung mit Philipp entwirft Lorenzo ein Bild der Menschheit, wie sie sich ihm, der in die „Tiefen dieses wogenden Ozeans" (III. 3; p. 116) hinabgestiegen ist, enthüllt hat. Da gewahrt er mit Schauern, daß die Korruption, die er nur als Maske angelegt, ihr allgemeines Wahrzeichen ist: „Quand j'ai commencé a jouer mon rôle de Brutus moderne, je marchais dans mes habits neufs de la grande confrérie du vice comme un enfant de dix

ans dans l'armure du géant de la fable. Je croyais que la corruption était un stigmate, et que les monstres seuls le portaient au front. J'avais commencé à dire tout haut que mes vingt années de vertu étaient un masque étouffant: ô Philippe, j'entrai alors dans la vie, et je vis qu'à mon approche tout le monde en faisait autant que moi; tous les masques tombaient devant mon regard; l'humanité souleva sa robe, et me montra comme à un adepte digne d'elle sa *monstrueuse nudité*" (III, 3; p. 118). So erscheint die Welt Lorenzo als „*vilaine cuisine*" (III, 3; p. 117), als „*bourbier*" (IV, 5; p. 160) oder als eine Stadt, in der er geneigt ist mehr die „Spelunken" und „verrufenen Viertel" zu sehen (III, 3; p. 116). Diese pessimistische Verallgemeinerung findet ihre Erklärung in dem Bestreben Mussets für das Leben seines Helden, und nicht zuletzt auch für eigene Schwächen, eine Entschuldigung zu finden.

Der pessimistische Zug in dem eben behandelten Sinne fehlt in „*Barberine*", „*Le chandelier*" und „*Il ne faut jurer . . .*". Dagegen eignet den Liebespaaren der beiden letzten Stücke in hohem Grade eine sentimentale, weichliche Naturbetrachtung, — eine Auffassung, die wir auch in der gleichzeitigen lyrischen Produktion des Dichters zu beobachten Gelegenheit haben. Fortunio („*Le chandelier*") schwärmt: „Que Roméo possède Juliette! je voudrais être l'oiseau matinal qui les avertit du danger" (I, 2; p. 231), oder: „L'étoile qui brille à l'horizon ne connaît pas les yeux qui la regardent; mais elle est connue du moindre pâtre qui chemine sur le coteau." (I, 2; p. 237). Ein Stern erscheint Cécile („*Il ne faut jurer . . .*") wie eine Träne; der Anblick des Himmels „gibt ihr Lust zu weinen" (III, 4; p. 374). Auch „Valentin betrachtet die Sterne, indem er zu Cécile von Liebe spricht."[1])

In den Salon- und Konversationsstücken der letzteren Jahre fehlt der pessimistisch-melancholische Zug. „*Carmosine*", das auch sonst durch seinen romantischen Charakter eine eigene Stellung im Theater der späteren Schaffenszeit Mussets einnimmt, weist zwei sentimentale Liebhaber auf: Perdican

[1]) Lafoscade, a. a. O., pp. 34/35.

und Carmosine. — Nachdem Perdican seine Liebe verschmäht sieht, will er sich einer feindlichen Kugel preisgeben (II, 5; pp. 272 ff.). Carmosine ergibt sich in ihren Schmerz: „elle refuse toute consolation, toute distraction, elle se consume" (II, 7; p. 286). In echt romantischer Weise liebt und hegt sie ihren Schmerz: „O ma douleur, ma *chère* douleur, j'oserais me plaindre de toi? Toi, mon *seul bien*, toi, ma vie et ma mort." (III, 6; p. 305).

In den „Novellen" fehlt der pessimistische oder melancholische Zug so gut wie ganz.

Der pessimistische Zug äußert sich in der zweiten Periode vor allem in den Erzeugnissen, die während der G. Sand-Episode entstanden sind, in „*On ne badine pas* . . .", „*Lorenzaccio*" und der „*Confession d'un enfant*. . ." In den „*Nuits*" gelingt es dem Dichter, den Weltschmerz zu überwinden und sich zur Höhe Lamartinescher Weltanschauung zu heben. Damit gewinnt ein elegischer, melancholischer Zug in manchen Poesien Raum, der ebenfalls an den von Musset verehrten alternden Dichter erinnert („*Lettre à Lamartine*"). Die „*Poésies*" der letzten Jahre sind vielfach heiter und launig; aber ein Zug stiller Resignation durchweht auch sie da und dort. Im Tone müder Ergebung klingt Mussets Werk aus. — Ein pessimistisch-melancholischer Zug ist im Theater der letzten Jahre sowie in den Novellen des Dichters nicht festzustellen.

3. In der trostlosen Stimmung, in die Musset die bitteren Erfahrungen der G. Sand-Episode versetzten, ist es erklärlich, daß der Dichter seinen Blick nach „Oben" richtete. Dieselbe Sehnsucht nach einem Glauben, der Musset in „*Tableau d'église*" so beredte Worte geliehen, kehrt im Tone wärmster Überzeugung wieder in der „*Confession d'un enfant* . . ." (I, 2; pp. 16 ff. und V, 6; pp. 381 ff.). Denn der atheistische Standpunkt, dem Musset in „*Rolla*" Ausdruck gibt, konnte die innerliche Natur Mussets nicht befriedigen. Der Dichter wendet sich nun einer Weltanschauung zu, die der Chateaubriands und Lamartines verwandt ist. In der „*Lettre à Lamartine*" bekennt er sich zum Pantheismus Lamartines: er verehrt Gott in seinen Werken und glaubt an die Unsterblichkeit der Seele. Diese

Auffassung bringt der Dichter schließlich in „*Espoir en Dieu*" 1838 zum ergreifendsten Ausdruck.

Nur vorübergehend bedient sich Musset in der zweiten Periode des „Religiösen", um dadurch malerischen Eindruck zu gewinnen. Valori („*Lorenzaccio*") schildert die faszinierende Wirkung der äußeren Glaubensbetätigung der römischen Kirche: „. . . quelle satisfaction pour un chrétien que ces pompes mangifiques de l'Église romaine . . ." (II, 2; pp. 51/52); in dem gleichen Stück schwärmt Tebaldeo für die kirchliche Kunst (II, 2; pp. 52 f.). — Die Ankunft des Königs und die sich vorbereitende Lösung von „*Carmosine*" gewinnt besonderen Nachdruck dadurch, daß sie von einer kirchlichen Handlung begleitet wird, zu deren mittelbaren Zeugen uns der Dichter macht (III, 8).

Das Sehnen und Ringen [1]) Mussets nach einer Lösung der höchsten Fragen entspricht der tiefinnerlichen Veranlagung des Dichters sowohl wie der damaligen romantischen Zeitströmung. Der Standpunkt, auf dem Musset schließlich anlangt, ist der nämliche, den Chateaubriand und Lamartine, Vorläufer der romantischen Bewegung eingenommen haben. Doch ist zu bemerken, daß das „Religiöse' im allgemeinen keinen breiten Raum bei Musset einnimmt und — charakteristisch für das Bedürfnis des Romantikers Musset in der Religion Trost zu suchen! — mit dem Verstummen der Liebesklage auch aus seinen Werken verschwindet. Auch um pittoreske Wirkung zu erzielen, gebraucht Musset das religiöse Element in der zweiten Periode nur selten.

Schlufs.

Die für den ersten Abschnitt angeführten Gründe, wonach Alfred de Musset Romantiker ist, wiederholen sich auch in der Zeit nach der italienischen Reise. Musset hat sich in der zweiten Periode äußerlich noch mehr von Vorbildern freigemacht; aus gebrochenem Herzen ist er immer skeptischer

[1]) Biographie, p. 13.

geworden. Aber dafür hat sein Werk nur an Tiefe gewonnen. Wie die keines Romantikers sind gerade die dichterischen Produkte aus der G. Sand-Periode persönlich und von Lyrismus durchzogen, und in der absoluten Verinnerlichung seines dichterischen Schaffens erweist sich Alfred de Musset als echter Romantiker.

Mit dem Nuit-Zyklus und den damit in Beziehung stehenden Erzeugnissen hat uns Musset das Wesentliche gesagt; das Werk Mussets nach der G. Sand-Episode ist für des Dichters Beurteilung nicht mehr ausschlaggebend.

Lebenslauf.

Eduard Rall, evang. Konfession, Sohn des Kaufmanns Theodor Rall in Wörth-Donau, B.-A. Regensburg, wurde am 18. März 1877 in Straubing geboren. Er besuchte 1887—1896 das Kgl. Alte Gymnasium Regensburg. Von 1896—1901 unterzog er sich an der K. Ludwig-Maximilians-Universität München dem Studium der neueren Sprachen. Im Sommer 1898 nahm er einen mehrmonatlichen Studienaufenthalt in Paris. Während seiner Studienzeit besuchte er die Vorlesungen der Herren Professoren Dr. Breymann, Dr. v. Hertling, Dr. I. v. Müller, Dr. Pirson, Dr. Schick, Dr. Sieper, Dr. Wörner, Dr. v. Wölfflin, Dr. Hartmann. Allen seinen sehr verehrten Lehrern sagt der Verfasser an dieser Stelle herzlichsten Dank. Besonderen Dank spricht er auch Herrn Professor Dr. Heinrich Schneegans-Würzburg aus für die bei Ausführung vorliegender Arbeit gewährte Unterstützung, sowie für das stets in so reichem Maße bezeugte Wohlwollen.

Der Verfasser ist z. Z. Assistent an der Kgl. Realschule Aschaffenburg; er unterzog sich der mündlichen Prüfung am 15. Februar 1905.